AUTHOR: BELLING, EDUARD

TITLE: BEITRAGE ZUR METRIK GOETHES

PLACE: BROMBERG

DATE: 1884-87

Master Negative #

91-80355-2

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

GE
B41

Belling, Eduard, 1845-

Die versmasze in Goethes Pandora, von ... E. Belling.

p. [11]-17. 25 cm.

Caption title.

Bound with Belling, Eduard. Beiträge zur metrik Goethes.

32910

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

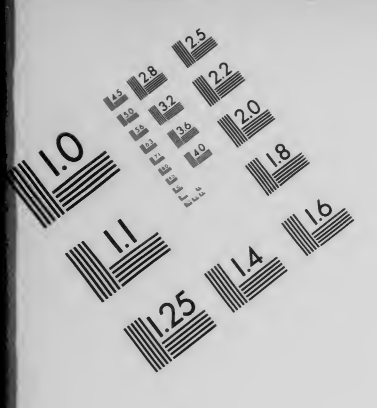
FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 13½x

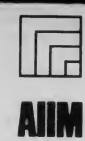
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

DATE FILMED: 12-4-91 INITIALS M.D.C

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

BEST COPY AVAILABLE



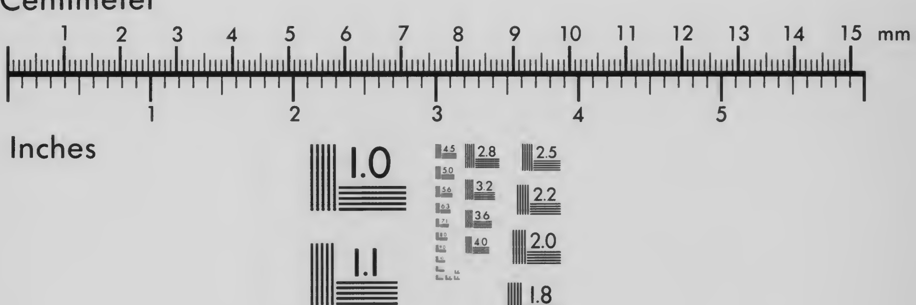


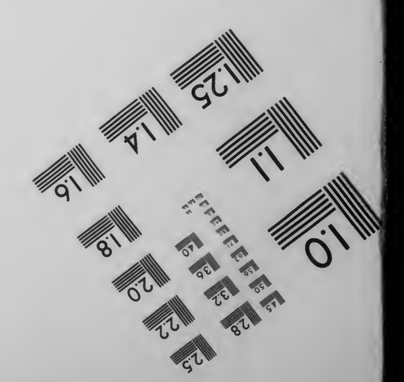
AIIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202





MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.


Columbia College
in the City of New York
Library.



Königliches Gymnasium in Bromberg.

Zu den

am 31. März und 1. April 1884

stattfindenden

Schul-Feierlichkeiten

ladet

im Namen des Lehrerkollegiums

ergebenst ein

Director Dr. Guttmann.

Inhalt: Beiträge zur Metrik Goethes. (Erster Teil.) Von Oberlehrer Dr. Eduard Belling.

Bromberg 1884. – 87

Druck von A. Dittmann.

1884. Progr. No. 134.

Der Jahresbericht ist besonders ausgegeben.

Beiträge zur Metrik Goethes

von

Dr. Eduard Belling.

Erstes Kapitel.

Ueber die metrische Vorbildung Goethes.

Der Sinn für Rhythmus ist jedem Menschen angeboren. Rhythmus ist die aus den Gesetzen der Schönheit und des Masses hervorgegangene Ordnung von Zeitmomenten, welche das musische Kunstwerk in seiner Bewegung durchläuft, sei es eine Melodie oder ein Gedicht oder ein Tanz. Er ist das gestaltende, formgebende Prinzip gegenüber dem Stoff, den Tönen in der Musik, der Rede in der Poesie, den Tanzbewegungen in der Orchestik. Aber diese Form ist nichts Unlebendiges, bloss Aeusserliches, sondern die in Sinnlichkeit eingetretene Erscheinung des Geistes. Dieselben allgemeinen rhythmischen Gesetze gelten für alle drei musischen Künste. Wird also eine von ihnen im Menschen entwickelt, so muss dies auch fördernd einwirken auf das Verständnis und die Entwicklung der übrigen in ihm; und werden alle frühzeitig betrieben, so muss ein ausserordentlich feiner Takt für alles, was Rhythmus ist, entstehn und somit auch für die richtige und sichere Anwendung der Metren. Denn Metrum ist nichts andres als Rhythmus in der Poesie. Goethe hatte das Glück, dass schon in seiner Kindheit der Sinn für alle drei musischen Künste harmonisch in ihm entwickelt wurde, und diesem Umstande verdankt er es vor allem, dass seine Metrik überhaupt eine so vollendete und gleich in seinen ersten Dichtungen eine so fehlerfreie und schöne ist. Sehen wir nun zu, welche Momente in seiner Erziehung und Entwicklung auf seine metrische Vorbildung einen günstigen Einfluss hatten.

Allgemeine

Während die Mutter durch das Erzählen von Märchen die Einbildungskraft und Darstellungsgabe des Kindes anregte und somit sein poetisches Talent entfaltete, entwickelte der Vater frühzeitig seinen Schönheitssinn durch die Betrachtung und Beschreibung der von seiner italienischen Reise mitgebrachten Bilder und Ansichten der schönsten Bauwerke Roms. Was aber besonders hervorzuheben ist, er trieb bei seiner Vorliebe für italienische Sprache italienischen Gesang und Klavierspiel zusammen mit seiner Frau, wobei Wolfgang anfangs zuhörte, später aber wohl auch teilnahm. Er erzählt darüber in „Dichtung und Wahrheit“ B. I; B. I*) S. 11: „Seine Vorliebe für die italienische Sprache und für alles, was sich auf jenes Land bezieht, war sehr ausgesprochen. Eine kleine Marmor- und Naturaliensammlung, die er von dorther mitgebracht, zeigte er uns manchmal vor und einen grossen Teil seiner Zeit verwandte er auf seine italienisch verfasste Reisebeschreibung, deren Abschrift und Redaktion er eigenhändig heftweise, langsam und genau ausfertigte. Ein alter heiterer italienischer Sprachmeister, Giovinazzi genannt, war ihm daran behilflich. Auch sang der Alte nicht übel, und meine Mutter musste sich bequemen, ihn und sich selbst mit dem Klavier täglich zu

Einfluss von Gesang und Musik.

*) Die erste Zahl bezeichnet das Buch nach der Goetheschen Einteilung, die beiden folgenden den Band und die Seite nach der Hempelschen Ausgabe.

akkompagnieren, da ich denn das Solitario bosco ombroso bald kennen lernte und auswendig wusste, ehe ich es verstand.“ Diese Teilnahme an solchen musikalischen Beschäftigungen seiner Eltern war für den jungen Wolfgang von grosser Wichtigkeit. Denn dadurch wurde das Ohr des Knaben frühzeitig sowohl für sprachlichen als auch für musikalischen Wohlklang empfänglich gemacht. Dazu kam später noch der Tanzunterricht. Auch hier unterwies der Vater selbst die beiden Kinder in den Positionen und Pas und liess sie dann, so gut es eben ging, einen Menuett tanzen, indem er die Flöte dazu blies. Wolfgang aber wollte noch andre Tanzmusiken haben, die auch schnell beschafft wurden, und der Knabe erfand sich Schritte und Wendungen dazu selbst, wobei ihn sein angeborner rhythmischer Takt instinktiv anleitete. Schon diese ganze Erziehungsweise musste seinen rhythmischen Sinn ungemein anregen und entfalten. Aber auf seine metrische Entwicklung wirkten ganz besonders zwei Momente ein, die Versificationsübungen in den Privatstunden und ferner die frühzeitige und wiederholte Lektüre antiker und auch deutscher gleichzeitiger Dichter, wobei besonders das Memorieren und Vortragen aus den Dichtungen der letzteren zu betonen ist. Nach Vollendung des Hausbaues nämlich erteilte der Vater den Kindern den Unterricht meist wieder selbst, aber durch einige Lektionen, die Wolfgang von Privatlehrern erhielt, kam er auch mit andern Knaben in Berührung, und da diese durch die Lektüre der damaligen deutschen Dichter zu Versificationsübungen angeregt waren, so wurde er gleichfalls zu solchen Versuchen und zum Wetteifer mit seinen kleinen Kameraden angespornt. Goethe hat später diesen Punkt in seiner Selbstbiographie besonders hervorgehoben B. I: B. I, S. 29: „Wir Knaben hatten eine sonntägliche Zusammenkunft, wo jeder von ihm selbst gefertigte Verse produzieren sollte. Und hier begegnete mir etwas Wunderbares, was mich sehr lange in Unruh setzte. Meine Gedichte, wie sie auch sein mochten, musste ich immer für die bessern halten. Allein ich bemerkte bald, dass meine Mitbewerber, welche sehr lahme Dinge vorbrachten, in dem gleichen Falle waren und sich nicht weniger dünkten; ja, was mir noch bedenklicher schien, ein guter, obgleich zu solchen Arbeiten völlig unfähiger Knabe, dem ich übrigens gewogen war, der aber seine Reime sich vom Hofmeister machen liess, hielt diese nicht allein für die allerbesten, sondern war völlig überzeugt, er habe sie selbst gemacht, wie er mir in dem vertrauteren Verhältnis, worin ich mit ihm stand, jederzeit aufrichtig behauptete. Da ich nun solchen Irrtum und Wahnsinn offenbar vor mir sah, fiel es mir eines Tages aufs Herz, ob ich mich vielleicht selbst in dem Falle befände, ob nicht jene Gedichte wirklich besser seien als die meinigen, und ob ich nicht mit Recht jenen Knaben ebenso toll, als sie mir, vorkommen möchte! Dieses beunruhigte mich sehr und lange Zeit: denn es war mir durchaus unmöglich, ein äusseres Kennzeichen der Wahrheit zu finden; ja ich stockte sogar in meinen Hervorbringungen, bis mich endlich Leichtsinn und Selbstgefühl und zuletzt eine Probearbeit beruhigten, die uns Lehrer und Eltern, welche auf unsere Scherze aufmerksam geworden, aus dem Stegreif aufgaben, wobei ich gut bestand und allgemeines Lob davontrug.“ So wurde frühzeitig der produktive Trieb in Goethe wachgerufen, und dieser Wettstreit hatte die wohlthätigsten Folgen. Er lernte vergleichen, bessern und feilen. Wie die Fingerübungen beim Klavierspiel, so sind dergleichen metrische Vorübungen unerlässlich und heilsam. Der Anfänger muss sorgfältig zählen, auf den Takt, in der Poesie auf den besondern Rhythmus achten und ihn festhalten und gewinnt allmählich die erforderliche Gewandtheit und Leichtigkeit in der Anwendung guter, passender und mannigfaltiger Reime. Das allgemeine Lob, das er erntete, hat sicherlich

Tanzunterricht.

Versificationsübungen in den Privatstunden.

seinen Eifer noch mehr angespornt und seine Empfänglichkeit für das wahrhaft Poetische wie für das metrisch Vollendete gesteigert. — Der ihm angeborne Sinn für Poesie wurde ferner noch weiter entwickelt durch die frühzeitige Lektüre des Homer, den er zunächst in einer prosaischen Uebersetzung bei seinem Onkel Stark kennen lernte, und „die Begebenheiten dieser Dichtung gefielen ihm, wie er selbst sagt, unsäglich“. Immerhin eine Anregung, wenn auch keine bedeutendere Förderung erhielt er durch die Kriegspoesie, welche in dem siebenjährigen Kriege entstand. Er schreibt darüber B. II: B. I, S. 42: „Ich freute mich mit dem Vater unsrer Siege, schrieb sehr gern die Siegeslieder ab und fast noch lieber die Spottlieder auf die Gegenpartei, so platt die Reime auch sein mochten.“ Viel wichtiger dagegen ist die Einwirkung der damaligen deutschen Dichter, die er nicht nur fleissig las, sondern auch stellenweis memorierte und zuweilen in der Gesellschaft vortrug. Wir müssen diese Stelle in Dichtung und Wahrheit etwas eingehender behandeln B. II: B. I, S. 73: „Aus der Ferne machte jedoch der Name Klopstock auch schon auf uns eine grosse Wirkung. Im Anfang wunderte man sich, wie ein so vortrefflicher Mann so wunderlich heissen könne; doch gewöhnte man sich bald daran und dachte nicht mehr an die Bedeutung dieser Silben. In meines Vaters Bibliothek hatte ich bisher nur die früheren, besonders die zu seiner Zeit nach und nach heraufgekommenen und gerühmten Dichter gefunden. Alle diese hatten gereimt, und mein Vater hielt den Reim für poetische Werke unerlässlich. Canitz, Hagedorn, Drollinger, Gellert, Creuz, Haller standen in schönen Franzbänden in einer Reihe. An diese schlossen sich Neukirchs „Telemach“, Koppens „Befreites Jerusalem“ und andere Uebersetzungen. Ich hatte die sämtlichen Bände von Kindheit auf fleissig durchgelesen und teilweise memoriert, weshalb ich denn zur Unterhaltung der Gesellschaft öfters aufgerufen wurde. Eine verdriessliche Epoche im Gegenteil eröffnete sich für meinen Vater, als durch Klopstocks Messias Verse, die ihm keine Verse schienen, ein Gegenstand der öffentlichen Bewunderung wurden. Er selbst hatte sich wohl gehütet, dieses Werk anzuschaffen; aber unser Hausfreund, Rat Schneider, schwärzte es ein und steckte es der Mutter und den Kindern zu.“ Wer nun waren die oben erwähnten Dichter, deren Werke er so fleissig las und stellenweis memorierte? Es waren die bessern und besten Schriftsteller seiner Zeit, die, meist Gegner der Schlesier, ihn vor den Geschmacklosigkeiten namentlich der zweiten schlesischen Schule bewahrten. So zunächst Canitz, ein feingebildeter Hofmann, der sich die Franzosen und für seine Satiren besonders Boileau zum Muster nahm. Haller und Creuz dagegen schlossen sich mehr an die Engländer an, und ihre Dichtungen, die sich durch Würde des Inhalts, Kraft der Darstellung, durch eine Fülle tiefer und edler Gedanken auszeichneten, haben sicherlich wohlthätig auf das Gemüt des Knaben eingewirkt, seinen Sinn von dem Gewöhnlichen und Niedrigen abgezogen und dem Hohen und Erhabenen zugewandt. Man merkt dies noch an den Stoffen, die er sich in seiner frühsten Jugendzeit wählte, wie z. B. an der Höllenfahrt Jesu Christi und an den geistlichen Oden, in denen er sich anfänglich versuchte. In metrischer Hinsicht gehörte Haller zu denjenigen Dichtern, welche von der Nachahmung der antiken Versmasse nichts wissen wollten, sondern nur die schon eingeführten Jamben, Trochäen, Daktylen und Anapästen in der deutschen Poesie gelten liess; er war ein Anhänger des Reimes und brauchte ihn selbst in einer Art von sapphischer Strophe, wie sie schon früher öfter und mit freier Nachbildung der antiken Verse versucht war, in einer Ode an Drollinger, auf den er einen gewissen Einfluss gehabt hat. Dieser, ein ebenso durch Gewandtheit der Form als durch Kernhaftigkeit des Inhalts

Die damalige Kriegspoesie.

Einfluss der damaligen deutschen Dichter.

Canitz, Haller, Creuz

Drollinger

ausgezeichneter Dichter, welcher Kirchenlieder, Oden und Episteln schrieb, nimmt in Rücksicht auf die Metrik eine bedeutsame Stellung ein. Er gehört zu den Neuerern in derselben. Bis gegen das Ende der Dreissiger des vorigen Jahrhunderts blieb man bei den überkommenen Versarten stehen, jedoch mit dem nächsten Jahrzehnt änderte sich dies. Dem Zwange, welchen dem Dichter der für den Vers geforderte Wechsel zwischen gehobenen und gesenkten Silben auferlegte, und der dadurch entstandenen Steifheit und Einförmigkeit der Verse suchte sich zuerst Bodmer und mit ihm Drollinger zu entziehen. Die Unzulänglichkeit des ganzen Systems verspottete er in den Versen: „Der Deutsche steckt in steter Press, / Er muss die Silben ängstlich wägen; / Der leichte Franzmann hüpft dagegen, / Und lachet unsres Tonmasses.“ *) Ebenso missfiel ihm der Alexandriner, gegen den er in einem Gedicht über die Tyrannei der deutschen Verskunst auftrat. Aber weder er noch Bodmer wagten es mit den hergebrachten Regeln zu brechen und verfassten ihre Gedichte in den üblichen Versarten. Als dann Bodmer die Ansicht bestritt, dass der Reim in deutschen Gedichten unentbehrlich sei, schloss sich Drollinger ihm gleichfalls an: aber das Gedicht, ein poetisches Sendschreiben an Spreng, worin er Boileaus Klage über die Tyrannei des Reimes nachahmte und gegen denselben eiferte, ist selbst noch gereimt. Unter seinen eignen Reimen ist sogar eine Art besonders bemerkenswert. Wir finden nämlich bei ihm weibliche Reime, die in der Regel mit tonloser, zweiter Silbe, von ihm, wie es sich schon im Mittelhochdeutschen und im 17. Jahrhundert zeigt, zuweilen aus Wörtern mit dem Tiefton auf der letzteren, wie Klarheit: Wahrheit, Sendung: Wendung, ja mitunter aus zwei, in der Schreibung getrennt bleibenden Wörtern gebildet wurden: z. B. bis her: dies her. Er hat zwar auch reimlose Verse, jambische Vierfüssler, geschrieben, aber die meisten seiner Dichtungen sind gereimt. Ein treuer Anhänger

Hagedorn

dieses Bindemittels unserer modernen Poesie war auch Hagedorn, einer der geistvollsten und gewandtesten Dichter seiner Zeit. Während Haller mehr den Engländern nachstrebte, hat er sich bekanntlich mehr die Franzosen zum Muster genommen, und so finden wir denn auch, dass er in metrischer Beziehung ihnen folgte, z. B. in der Nachbildung der vers irréguliers. Es ist dies eine freiere Form, in der Alexandriner mit jambischen Fünf- und Vierfüsslern und einzelnen noch kürzeren Zeilen reihenartig verbunden sind. In der erzählenden Poesie wurden sie zuerst üblich durch die Uebersetzung der Fabeln des Lafontaine und des Lamotte und auch Hagedorn hat viele seiner Fabeln und Erzählungen in dieser Versart abgefasst. Bei dem in diese Zeit fallenden Kampfe für und gegen den Reim nahm er denselben in Schutz, und mit grossem Geschick wandte er auch solche künstliche, gleichfalls den Franzosen entlehnte Formen, wie namentlich das Rondeau, an, wo eine bestimmte Anordnung der Reime und die Wiederkehr gewisser Zeilen an bestimmten Stellen vorgeschrieben ist. Ferner ahmte

Gleim.

er zuerst mit Gleim den Anakreon nach und begann die nach jenem griechischen Dichter genannte Richtung in der Litteratur, der sich bald genug viele andere einer heitern Lebensphilosophie huldigende Dichter anschlossen und deren Höhepunkt unstreitig die Lyrik Goethes ist. Hagedorn hat auf ihn recht nachhaltig gewirkt.**) Denn dieselbe Anmut und Leichtigkeit, Frische und Lebendigkeit der Darstellung, derselbe feine ironische, schalkhaft-liebens-

*) Vgl. Kurz, Geschichte der deutschen Litteratur. S. 475 u. 476.

**) Wie sehr ihn Goethe schätzte und auch andern empfahl, geht aus einem Briefe an Käthchen Schönkopf hervor (d. 12. Dec. 1769): „Hagedornen und einige andere Bücher werde ich Ihnen ehstens schicken, möchten Sie ein Gefallen an diesem liebenswürdigen Dichter finden, wie er es verdient.“

würdige Ton, dieselbe Korrektheit und Zierlichkeit der Versification, die Hagedorn auszeichnen, finden wir auch in Goethes Jugendgedichten, ja letzterer hat ersterem, wie ich weiter unten nachweisen werde, manche Strophenformen entlehnt. Zeigt sich Hagedorn in den eben erwähnten Vorzügen als ein talentvoller Kopf und geistvoller Nachahmer der Franzosen, so war er doch kein einseitiger Bewundrer derselben, sondern auch mit der englischen Litteratur bekannt, hob er bereits den poetischen Wert und die besondre Schönheit der alten Balladen dieses Volkes hervor, wie er denn überhaupt schon auf die eigentümlichen Schönheiten fremder Volkspoesien hinwies. Schliesslich las der junge Goethe auch Gellerts Dichtungen und gewiss

Gellert.

hat sowohl die ungesuchte, durchaus klare und volkstümliche Sprache als auch der natürliche Humor und der schalkhafte und gemütliche Ton namentlich seiner Fabeln, die damals den grössten Beifall in ganz Deutschland fanden, auch ihn angesprochen und manche derselben wird er auswendig gelernt und vorgetragen haben. Nennt er ihn doch später noch, als Gellert von Mauvillon heftig angegriffen wurde, wenn er ihm auch geniale Begabung abspricht, „einen angenehmen Fabulisten und Erzähler“, der „einen wahren Einfluss auf die erste Bildung der Nation gehabt und durch oft gute Kirchenlieder wenigstens wieder einen Schritt zu einer unentbehrlichen Verbesserung des Kirchenrituals“ gethan habe. Auch Gellert blieb, abgesehn von zwei Gedichten in Odenform, dem Reime treu. Gleichfalls waren die Uebersetzung Tassos von Koppen und die versificierte Uebertragung des Telemach von Neukirch gereimt. So sind also die Dichter, welche Goethe in seiner Jugend wiederholentlich las und memorierte, Anhänger des Reimes und der bisher üblichen metrischen Formen, wenn auch dieser und jener, wie Drollinger die Neigung verspürte, sich denselben zu entziehen. Da trat Klopstock mit

Klopstock.

seinem in Hexametern geschriebenen Messias, in deren Anwendung er freilich schon einen Vorgänger in Gottsched hatte, und mit seinen ebenso reimlosen, den antiken Dichtern nachgebildeten Oden hervor. Die Bedeutsamkeit des Inhalts und der wahrhaft poetische Schwung derselben ergriff mächtig alle Herzen und eroberte sich im Fluge die deutsche Welt. Wie verhielt sich hierzu das Goethesche Haus? Der Vater gehörte zu den Verteidigern des Reimes und erklärte ihn bei poetischen Werken für unerlässlich. Deshalb wollte er von der neuen allgemein bewunderten Dichtung nichts wissen. Sein Freund Schmidt suchte ihn zwar durch wiederholte Vorstellungen für dieselbe zu gewinnen; aber es kam zu heftigen Scenen, sodass er es schliesslich aufgab, seinen alten Freund andern Sinnes zu machen. Um so mehr Glück hatte er mit seinem Lieblingsdichter bei dessen Frau und den beiden Kindern, die „heimlich in irgend einem Winkel verborgen die auffallendsten Stellen auswendig lernten“. Aber ein spasshafter Vorfall sollte die grosse Abneigung des Vaters gegen Klopstock noch mehr steigern. Goethe erzählt darüber in Dichtung und Wahrheit Folgendes B. II; B. I, S. 74: „Portias Traum rezitierten wir um die Wette und in das wilde verzweifelnde Gespräch zwischen Satan und Adramelech, welche ins tote Meer gestürzt worden, hatten wir uns geteilt. Die erste Rolle, als die gewaltsamste, war auf meinen Teil gekommen, die andere, um ein wenig kläglicher, übernahm meine Schwester. Die wechselseitigen, zwar grässlichen, aber doch wohlklingenden Verwünschungen flossen nur so vom Munde, und wir ergriffen jede Gelegenheit, uns mit diesen höllischen Redensarten zu begrüssen. Es war ein Samstagabend im Winter . . . der Vater liess sich immer bei Licht rasieren, um Sonntags früh sich zur Kirche bequemlich anziehen zu können . . . wir sassen auf einem Schemel hinter dem Ofen und murmelten, während der Barbier einseifte, unsere herkömmlichen Flüche ziemlich leise. Nun hatte aber

Adramelech den Satan mit eisernen Händen zu fassen; meine Schwester packte mich gewaltig an und rezitierte zwar leise genug, aber doch mit steigender Leidenschaft:

Hilf mir! Ich flehe Dich an, ich bete, wenn Du es forderst,
Ungeheuer, Dich an! . . . Verworfner, schwarzer Verbrecher,
Hilf mir! Ich leide die Pein des rächenden ewigen Todes!
Vormals konnt' ich mit heissem, mit grimmigem Hasse Dich hassen;
Itzt vermag ich's nicht mehr! Auch dies ist stechender Jammer!

Bisher war alles leidlich gegangen; aber laut, mit fürchterlicher Stimme rief sie die folgenden Worte: O wie bin ich zermalmt! . . . Der gute Chirurgus erschrak und goss dem Vater das Seifenbecken in die Brust. Da gab es einen grossen Aufstand, und eine strenge Untersuchung ward gehalten, besonders in Anbetracht des Unglücks, das hätte entstehen können, wenn man schon im Rasieren begriffen gewesen wäre. Um allen Verdacht des Mutwillens von uns abzulehnen, bekannten wir uns zu unsern teuflischen Rollen, und das Unglück, das die Hexameter angerichtet hatten, war zu offenbar, als dass man sie nicht aufs neue hätte verrufen und verbannen sollen.“ So wurde also Klopstocks Dichtung aus Goethes Vaterhause verbannt und der Einfluss desselben auf den jungen Wolfgang gehemmt. Für seine metrische Entwicklung war das nicht schädlich; denn dadurch wurde er gehindert, die mitunter wunderlichen metrischen Kompositionen Klopstocks nachzuahmen, was bekanntlich für die formale Vollendung der Gedichte Schillers in seiner ersten Periode nicht besonders günstig war. Aber auch später hat Klopstock nie nachhaltig auf Goethe gewirkt. Als einst Eckermann ihn über sein Verhältnis zu demselben fragte, entgegnete er: „Ich verehrte ihn mit Pietät, die mir eigen war; ich betrachtete ihn wie einen Oheim: vor dem, was er machte, hatte ich Ehrfurcht und es fiel mir nicht ein, daran etwas aussetzen zu wollen. Seine Vortrefflichkeit liess ich auf mich wirken und ging übrigens meine eigenen Wege.“ Beide Naturen waren eben zu grundverschieden. — So blieb denn Goethes poetische und demnach auch seine metrische Entwicklung unter dem Einfluss hauptsächlich derjenigen deutschen Dichter, welche sich meistens selbst die Franzosen zum Muster genommen hatten und zum Teil auch ihre metrische Formen nachahmten. Derselbe sollte noch mehr verstärkt werden durch die unmittelbare Anschauung der französischen Bühne. Denn am Neujahrstage 1759 kam eine französische Besatzung nach Frankfurt, der bald eine Theatertruppe folgte. Wolfgang, der durch die Beschäftigung mit dem Puppenspielen und durch gelegentliche Aufführungen deutscher Truppen besonders in der jährlich zweimal wiederkehrenden Messzeit Interesse für das Theater gefasst hatte, wandte sich mit grossem Eifer dem französischen Theater zu. Er hatte wohl schon früher Unterricht in dieser Sprache erhalten, war aber damals noch nicht imstande alles, was auf der Bühne gesprochen wurde, zu verstehen. Er erzählt darüber B. III: B. I, S. 84: „Hier sass ich nun im Parterre vor einer fremden Bühne und passte um so mehr auf Bewegung, mimischen und Rede-Ausdruck, als ich wenig oder nichts von dem verstand, was da oben gesprochen wurde und also meine Unterhaltung nur vom Gebärdenspiel und Sprachton nehmen konnte. Von der Komödie verstand ich am wenigsten, weil sie geschwind gesprochen wurde und sich auf Dinge des gemeinen Lebens bezog, deren Ausdrücke mir gar nicht bekannt waren. Die Tragödie kam seltner vor, und der gemessene Schritt, das Taktartige der Alexandriner, das Allgemeine des Ausdrucks machten sie mir in jedem Sinne fasslicher. Es dauerte nicht lange, so nahm ich den Racine, den ich in meines Vaters

Einfluss der französischen Dichtung und namentlich des Theaters.

Racine.

Bibliothek antraf, zur Hand und deklamierte mir die Stücke nach theatralischer Art und Weise, wie sie das Organ meines Ohrs und das ihm so genau verwandte Sprachorgan gefasst hatte, mit grosser Lebhaftigkeit, ohne dass ich noch eine ganze Reihe im Zusammenhang hätte verstehen können. Ja, ich lernte ganze Stellen auswendig und recitierte sie wie ein eingelernter Sprachvogel, welches mir um so leichter ward, als ich früher die für ein Kind meist unverständlichen biblischen Stellen auswendig gelernt und sie in dem Ton der protestantischen Prediger zu recitieren mich gewöhnt hatte. Das versificierte französische Lustspiel war damals sehr beliebt: die Stücke von Destouches, Marivaux, La Chaussée kamen häufig vor, und ich erinnere mich noch deutlich mancher charakteristischer Figuren.“ Von den Molièrischen ist mir weniger im Sinn geblieben. Was am meisten Eindruck auf mich machte, war die „Hypermnestra“ von Lemierre, die als ein neues Stück mit Sorgfalt aufgeführt und wiederholt gegeben wurde.“ Doch schnell genug eignete er sich diese Sprache immer mehr an durch die Bekanntschaft mit einem zu der französischen Truppe gehörigen Knaben, den Goethe Derones nennt und der ihn mit den Verhältnissen des Theaters immer vertrauter machte. So stieg seine Leidenschaft für dasselbe mit jeder Vorstellung, obgleich er die steten Vorwürfe seines Vaters zu erdulden hatte, der aber sehr bald mit der Bühne ausgesöhnt wurde, da er sah, dass Wolfgang mit unglaublicher Schnelligkeit in der französischen Sprache Fortschritte machte. Ja dieser versuchte sich sogar in Nachbildungen. Er sagt darüber B. III; B. I, S. 99: „Die Menschen sind nun einmal so, dass jeder, was er thun sieht, lieber selbst vornähme, er habe nun Geschick dazu oder nicht. Ich hatte nun bald den ganzen Kursus der französischen Bühne durchgemacht; mehrere Stücke kamen schon zum zweiten und dritten Mal; von der würdigsten Tragödie bis zum leichtfertigsten Nachspiel war mir alles vor Augen und Geist vorbeigegangen; und wie ich als Kind den Terenz nachzuahmen wagte, so verfehlte ich nunmehr nicht als Knabe, bei einem viel lebhafter dringenden Anlass auch die französischen Formen nach meinem Vermögen und Unvermögen zu wiederholen.“ Er verfasste ein halb mythologisches, halb allegorisches Stück im Geschmacke des Piron und übergab es seinem jungen Freunde zur Einsicht, der es mit wahrhafter Gönnermiene aufnahm, ihm die Möglichkeit einer Aufführung in Aussicht stellte, aber schliesslich das ganze Stück so um und um drehte, dass kein Stein auf dem andern blieb; „er strich aus, setzte zu, nahm eine Person weg, substituierte eine andre, genug, er verfuhr mit der tollsten Willkür von der Welt, dass mir die Haare zu Berge standen. Mein Vorurteil, dass er es doch verstehen müsse, liess ihn gewähren; denn er hatte mir schon öfters von den drei Einheiten des Aristoteles, von der Regelmässigkeit der französischen Bühne, von der Wahrscheinlichkeit, von der Harmonie der Verse und allem, was daran hängt, soviel erzählt, dass ich ihn nicht nur für unterrichtet, sondern auch für begründet halten musste“. Hierdurch wurde Goethe auf die Theorie und die Gesetze, auf die sich jedermann berief, aufmerksam gemacht, aber von diesen theoretischen Untersuchungen wenig befriedigt, wandte er sich wieder der wirklichen Bühne zu. „Ich eilte,“ erzählt er B. III; B. I, S. 102, „daher wieder zu dem lebendig Vorhandenen, besuchte das Schauspiel weit eifriger, las gewissenhafter und ununterbrochener, sodass ich in dieser Zeit Racine und Molière ganz und von Corneille einen grossen Teil durchzuarbeiten die Anhaltsamkeit hatte.“ Namentlich Racine, der Abgott der damaligen Franzosen, war auch sein Lieblingsdichter geworden. Er hatte ihn genauer kennen gelernt, als Herr von Olenschlager durch die Kinder den Britannicus aufführen liess, worin Wolfgang die Rolle des

Molière, Corneille.

Eigene dramatische Aufführungen.

Nero spielte. „Von Olenschlager,“ sagt er B. IV: B. I, S. 147, „hatte viel Anmut im Umgange. Man sah wenig Gesellschaft bei ihm, aber zu einer geistreichen Unterhaltung war er sehr geneigt, und er veranlasste uns junge Leute, von Zeit zu Zeit ein Schauspiel aufzuführen: denn man hielt dafür, dass eine solche Uebung der Jugend besonders nützlich sei. Wir gaben den

Schlegel.

„Canut“ von Schlegel, worin mir die Rolle des Königs, meiner Schwester die Estrithe und Ulfo dem jüngern Sohne des Hauses zugeteilt wurde. Sodann wagten wir uns an den „Britannicus“, denn wir sollten nebst dem Schauspielertalent auch die Sprache zur Uebung bringen. Ich erhielt den Nero, meine Schwester die Agrippine und der jüngere Sohn den Britannicus. Wir wurden mehr gelobt, als wir verdienten, und glaubten es noch besser gemacht zu haben, als wir gelobt wurden. So stand ich mit dieser Familie in dem besten Verhältnis und bin ihr manches Vergnügen und eine schnellere Entwicklung schuldig geworden.“ Erwägen wir nun, dass Goethe so frühzeitig mit zehn Jahren die französische Sprache lernte und sich schnell aneignete, das französische Theater eifrig besuchte, bei den Stücken, welche, die meisten Lustspiele nicht ausgenommen, in Alexandrinern abgefasst waren, auf den Rhythmus dieses Verses achtete und sein kleiner geschwätziger Freund ihn auch über die Harmonie der Verse zu belehren nicht verabsäumte, dass er schliesslich selbst in Alexandrinern abgefasste Stücke mitaufführte, so ist es ganz natürlich, dass er seine ersten Lustspiele gleichfalls in Alexandrinern schrieb und seine wohlgelungenen Verse ein so tiefes Verständnis von dieser Versart beweisen. — Angeregt durch seine hebräischen Studien, schickte er sich darauf an, die Geschichte Josephs zu bearbeiten. Eine Bemerkung, die er dabei machte, zeigt, wie der Knabe bereits die Form dem Inhalt entsprechend zu wählen suchte. Er sagt B. IV: B. I, S. 131: „Allein ich konnte mit der Form nicht zurecht kommen, besonders da mir keine Versart geläufig war, die zu einer solchen Arbeit gepasst hätte.“ Er fand deshalb die prosaische Behandlung bequemer und schuf ein ziemlich umfangreiches Epos. Dasselbe gedachte er mit mancherlei andern Gedichten aus den vorigen Jahren unter dem Titel „vermischte Gedichte“ herauszugeben. Die Stelle in Dichtung und Wahrheit beweist, dass

Reimlose Verse.

er sich auch in reimlosen Versen versucht hatte, aber grade deshalb nicht damit hervorzutreten wagte B. IV: B. I. S. 133: „Ich hatte eine gute Anzahl sogenannter Anakreontischer Gedichte verfertigt, die mir wegen der Bequemlichkeit des Silbenmasses und der Leichtigkeit des Inhalts sehr wohl von der Hand gingen. Allein diese durfte ich nicht wohl aufnehmen, weil sie keine Reime hatten und ich doch vor allem meinem Vater etwas Angenehmes zu erzeigen wünschte.“ „Desto mehr,“ fährt er fort, „schienen mir geistliche Oden hier am Platz, dergleichen ich zur Nachahmung des „jüngsten Gerichtes“ von Elias Schlegel sehr eifrig versucht hatte. Eine zur Feier der Höllenfahrt Christi geschriebene erhielt von meinen Eltern und Freunden so vielen Beifall und sie hatte das Glück, mir selbst noch einige Jahre zu gefallen. Die sogenannten Texte der sonntäglichen Kirchenmusiken, welche jedesmal gedruckt zu haben waren, studierte ich fleissig. Sie waren freilich sehr schwach, und ich durfte wohl glauben, dass die meinigen, deren ich mehrere nach der vorgeschriebenen Art verfertigt hatte, ebenso gut verdienten, komponiert und zur Erbauung der Gemeinde vorgetragen zu werden.“ So hielt ihn also seine Beschäftigung mit der geistlichen Dichtung davon ab, seine Versuche in reimlosen Versen fortzusetzen, er blieb dem Reime treu und in beständiger Verbindung mit

Die geistliche Dichtung und Kirchenmusik.

Einfluss der Musik.

der Musik. Zu dieser Kunst hat er, wie wir bereits wissen, schon in seiner frühsten Jugend einige Anregung durch die musikalische Beschäftigung seiner Eltern erhalten. Nachdem der

Graf Thorane das Goethesche Haus verlassen, wurde der lange gehegte Vorsatz ausgeführt, dass die Kinder Klavier lernen sollten, und bald darauf ein grosser Friedericischer Flügel angeschafft, auf dem seine Schwester Cornelia viel üben musste, den Wolfgang aber nur wenig berührte. Ueberhaupt hat er es in der Ausübung dieser Kunst nicht sonderlich weit gebracht weder auf dem Klavier, noch im Flötenspiel, das er in Leipzig versuchte, noch auf dem Violoncell, das er in Strassburg und bald nachher in Frankfurt übte, noch auf dem Bass, mit dem er Maximiliane La Roche bei ihrem Klavierspiel begleitete. Er ist im ganzen über dilettantenhafte Anläufe nicht hinausgekommen. Im Gesang eignete er sich wenigstens so viel Fertigkeit an: dass er mit Käthchen Schönkopf Lieder von Zachariä singen konnte. Seine produktive Anlage für Musik war eben nicht bedeutend, aber er besass doch eine grosse Empfänglichkeit für diese Kunst und dieselbe wurde durch seine musikalischen Versuche mehr und mehr entwickelt. Die Folge davon war, dass auch das Gefühl für sprachlichen Wohlklang, das schon die italienischen Gesangsübungen der Eltern geweckt hatten, sich immer mehr verfeinerte, ebenso wie der Takt für anmutige und ausdrucksvolle rhythmische Bewegung, besonders aber, dass die Ueberzeugung in ihm stetig wuchs und sich befestigte, die Poesie und namentlich die lyrische müsse mit der Musik Hand in Hand gehen, wenn sie das menschliche Herz bewegen und ergreifen solle. Daher sehen wir den jungen Goethe mit immer grösserem Verständnis sich an die Musiker und besonders die Liederkomponisten anschliessen, so zunächst an Breitkopf, der seine ersten Lieder komponierte. Diese Beschäftigung mit der Musik und dieser Verkehr mit Komponisten hat eine sehr wohlthätige Einwirkung auf seine Metrik gehabt, ihr verdankt er zum Teil die anmutige Schönheit, das gefällige Mass, die Leichtigkeit, Korrektheit und Sangbarkeit des Strophenbaus.

Zwei neue Momente begünstigten die Weiterentwicklung seines poetischen Talentes und seiner metrischen Fertigkeit . . . beides hängt ja aufs innigste mit einander zusammen . . . ein rein äusserliches, die Aufforderung zur Abfassung von Gelegenheitsgedichten, und ein rein innerliches, das Erwachen der ersten Liebe. Goethe erzählt, dass ein Jugendfreund, den er Pylades nennt, zusammen mit einem andern jungen Menschen, denen beiden er zufällig begegnete, ihn aufforderte, aus dem Stegreif einen artigen Liebesbrief aufzusetzen, den ein verschämtes junges Mädchen an einen Jüngling richte, um ihm ihre Neigung zu gestehen.

Gelegenheitsgedichte. Erste Liebe.

„Nichts ist leichter als das,“ versetzte Wolfgang, B. V; B. I, S. 154, „wenn wir nur ein Schreibzeug hätten! Jener brachte seinen Taschenkalender hervor, worin sich weisse Blätter in Menge befanden, und ich setzte mich auf eine Bank, zu schreiben. Sie gingen indess auf und ab und liessen mich nicht aus den Augen. Sogleich fasste ich die Situation in den Sinn und dachte mir, wie artig es sein müsste, wenn irgend ein hübsches Kind mir gewogen wäre und es in Prosa oder in Versen entdecken wollte. Ich begann daher ohne Anstand meine Erklärung und führte sie in einem, zwischen dem Knittelvers und Madrigal schwebenden Silbenmasse mit möglichster Naivität in kurzer Zeit dergestalt aus, dass, als ich dies Gedichtchen den Beiden vorlas, der Zweifler in Verwunderung und mein Freund in Entzücken versetzt wurde.“ Die Stelle beweist nicht bloss, wie leicht und schnell der junge Goethe versificierte, sondern dass er auch bereits die verschiedenen Versmasse kannte und sie geschickt auswählte und anwandte. Das Gedichtchen wurde zur Mystification eines eingebildeten jungen Menschen benutzt, der nun seinerseits die jungen Leute, die ihn, ohne dass er es merkte, zum Narren gehabt hatten, bat, ihm bei der Antwort behilflich zu sein. Diese wandten sich wieder an

Goethe, der auch sofort bereit war. Er erzählt B. V: B. I, S. 155: „Sie teilten manches Besondere mit, was der Brief enthalten sollte, und wir brachten ihn schon fertig mit nach Hause.“ Seine Routine im Versificieren war also schon ganz bedeutend. Goethe wurde nun durch diese jungen Leute mit einem Kreise andrer, zum Teil älterer und in einer bescheidenen Lebensstellung befindlicher Jünglinge bekannt und besuchte ihre abendlichen Zusammenkünfte, wobei er ein überaus schönes Mädchen, das er Gretchen nennt, kennen lernte und für sie in feurigster Liebe entbrannte. Aufgefordert, als Rückantwort des Mädchens an den Liebhaber eine Liebesepistel zu verfassen, und inständigst ersucht, all seinen Witz aufzubieten und all seine Kunst anzuwenden, dass dies Stück recht zierlich und vollkommen werde, machte er sich sofort daran, indem er sich alles, was ihm höchst wohlgefällig sein würde, wenn Gretchen ihm es schriebe, aufs lebhafteste vorstellte. Bald war auch dies Gedicht fertig und auf den Wunsch eines seiner Freunde las er es vor, wobei er über das Blatt weg nach dem schönen Kinde schielte und eine gewisse Unruhe ihres Wesens und eine leichte Röte in ihren Wangen zu bemerken glaubte, infolge dessen er nur um so besser und lebhafter recitierte. Sein Freund war alles Lobes voll und bat ihn bloss um Abänderung einiger Stellen, da manches mehr auf Gretchens Verhältnisse, als auf das andere Mädchen passte. Nachdem dieser sich für kurze Zeit verabschiedet hatte, machte ihn Gretchen auf das Unschickliche solcher Mystificationen aufmerksam und auf die unangenehmen Folgen, die daraus entspringen könnten. Das Gedicht aber muss doch recht schön, voll tiefer Empfindung und naiver Pointen und auch sprachlich und metrisch gut durchgefeilt gewesen sein. Das beweist die folgende Scene B. V; B. I, S. 159: „Sie hatte mein Konzept der poetischen Epistel vor sich hingezogen und las es halb laut, gar hold und anmutig. ‚Das ist recht hübsch,‘ sagte sie, indem sie bei einer Art naiver Pointe innehielt, ‚nur schade, dass es nicht zu einem bessern, zu einem wahren Gebrauch bestimmt ist.‘ ‚Das wäre freilich sehr wünschenswert,‘ rief ich aus, ‚wie glücklich müsste Der sein, der von einem Mädchen, das er unendlich liebt, eine solche Versicherung ihrer Neigung erhielte!‘ ‚Es gehört freilich viel dazu,‘ versetzte sie, ‚und doch wird manches möglich.‘ ‚Zum Beispiel,‘ fuhr ich fort, ‚wenn jemand, der Sie kennt, schätzt, verehrt und anbetet, Ihnen ein solches Blatt vorlegte und Sie recht dringend, recht herzlich und freundlich bäte, was würden Sie thun?‘ — Ich schob ihr das Blatt näher hin, das sie schon wieder mir zugeschoben hatte. Sie lächelte, besann sich einen Augenblick, nahm die Feder und unterschrieb. Ich kannte mich nicht vor Entzücken, sprang auf und wollte sie umarmen. — ‚Nicht küssen!‘ sagte sie, ‚das ist so was Gemeines, aber lieben, wenn's möglich ist!‘ Ich hatte das Blatt zu mir genommen und eingesteckt. ‚Niemand soll es erhalten,‘ sagte ich, ‚und die Sache ist abgethan! Sie haben mich gerettet!‘ ‚Nun vollenden Sie die Rettung,‘ rief sie aus, ‚und eilen fort, ehe die Andern kommen und Sie in Pein und Verlegenheit geraten!‘ Ich konnte mich nicht von ihr losreissen; sie aber bat mich so freundlich, indem sie mit beiden Händen meine Rechte nahm und liebevoll drückte. Die Thränen waren mir nicht weit: ich glaubte ihre Augen feucht zu sehen; ich drückte mein Gesicht auf ihre Hände und eilte fort. In meinem Leben hatte ich mich nicht in einer solchen Verwirrung befunden.“ Wie schade, dass wohl auch dieses gewiss recht schöne Gedicht in dem grossen Autodafé, welches er in Leipzig veranstaltete, wahrscheinlich mit in Flammen aufgegangen sein mag! Es hätte uns einen tiefen Einblick in sein Herz gegeben und gewiss einen deutlichen Beweis geliefert von der nicht unerheblichen metrischen Gewandtheit. Aber ich vermute, dass das-

selbe auf eine spätere grössere Dichtung eingewirkt hat. Er fährt nämlich fort B. V; B. I, S. 159: „Die ersten Liebesneigungen einer unverdorbenen Jugend nehmen durchaus eine geistige Wendung. Die Natur scheint zu wollen, dass ein Geschlecht in dem andern das Gute und Schöne gewahr werde. Und so war auch mir durch den Anblick dieses Mädchens, durch meine Neigung zu ihr eine neue Welt des Schönen und Vortrefflichen aufgegangen. Ich las meine poetische Epistel hundertmal durch, beschaute die Unterschrift, küsste sie, drückte sie an mein Herz und freute mich dieses liebenswürdigen Bekenntnisses.“ Wenn er sie also hundertmal durchgelesen hat, was ist wohl natürlicher, als dass bei der Frische des Gedächtnisses in der Jugend und der Lebhaftigkeit des Eindruckes der ganzen wunderbar lieblichen Scene sich diese Jugenddichtung so tief ihm eingeprägt hat, dass wir wohl annehmen dürfen: manche Stellen des Faust enthalten Spuren derselben, und da diese Liebesepistel auch in demselben volkstümlichen Versmass, wie die erste abgefasst war, und dies ja schliesslich auch das Metrum des Faust ist, so hat sie wohl auch auf die Metrik desselben einigen Einfluss gehabt. Denn wie er später das Kind des Volkes, dem er seine erste Liebe widmete, zu der naiv-harmlosen, wunderbar lieblichen Gestalt Gretchens in seinem Meisterwerke verklärte, so hat er auch das Versmass festgehalten und es nur veredelt und mannigfaltig gestaltet — Seine Freunde liessen ihn aber nicht aus ihrem Kreise. Sie verfielen auf den Gedanken, sein offenbares Talent zum Versificieren auf eine gewinnbringende Weise auszubeuten. Sie nahmen Bestellungen auf Gelegenheitsgedichte an und baten Goethe, dieselben auszuführen, um von dem Gewinn sich gemeinsam etwas zu gute zu thun. Auch dieser Anlass war für seine poetische Entwicklung und namentlich für seine Uebung in einem gefälligen, korrekten und den Umständen entsprechenden, charakteristischen Versbau sehr günstig. Denn damit sie gefielen und angenommen würden, musste er besonders auf die beiden eben erwähnten Punkte achten und die grösste Sorgfalt anwenden. Und wie leicht ging ihm auch dies von der Hand! Er erzählt darüber B. V; B. I, S. 160: „Dieser Vorschlag gefiel mir von allen Seiten: denn ich hatte schon von Jugend auf die Gelegenheitsgedichte, deren damals in j[...] Woche mehrere zirkulirten, ja besonders bei ansehnlichen Verheiratungen dutzendweise zum Vorschein kamen, mit einem gewissen Neid betrachtet, weil ich solche Dinge ebenso gut, ja noch besser zu machen glaubte. Nun ward mir die Gelegenheit angeboten, mich zu zeigen, und besonders, mich gedruckt zu sehen. Ich erwies mich nicht abgeneigt. Man machte mich mit den Personalien, mit den Verhältnissen der Familie bekannt; ich ging etwas abseits, machte meinen Entwurf und führte einige Strophen aus. Da ich mich jedoch wieder zur Gesellschaft begab und der Wein nicht geschont wurde, so fing das Gedicht an zu stocken, und ich konnte es diesen Abend nicht abliefern. ‚Es hat noch bis morgen Abend Zeit,‘ sagten sie, ‚und wir wollen Euch nur gestehen: das Honorar, welches wir für das Leichencarmen erhalten, reicht hin, uns morgen noch einen lustigen Abend zu verschaffen. Kommt zu uns: denn es ist billig, dass Gretchen auch mit geniesse, die uns eigentlich auf diesen Einfall gebracht hat.‘ — Meine Freude war unsäglich. Auf dem Heimwege hatte ich nur die noch fehlenden Strophen im Sinne, schrieb das Ganze noch vor Schlafengehen nieder und den andern Morgen sehr sauber ins Reine.“ Ausser diesem Hochzeitsgedichte wurde, wie wir eben sahen, noch ein Leichencarmen verfasst und der Gewinn gemeinsam verjubelt. Eins von den Gelegenheitsgedichten aber kam mit Protest zurück, weil es dem Besteller nicht gefiel. Jedoch tröstete er sich darüber, weil er es grade für das Beste hielt und jenen für einen schlechte[...]

Kenner erklären durfte. Aber bei diesen Gelegenheitsdichtungen sollte ihn ein Umstand noch
ganz besonders fördern. Ein junger Mensch aus dem Kreise, in dem der junge Goethe ver-
kehrte, wollte ihm das Abfassen von solchen Gedichten ablernen. „Herzlich gern, versetzte
ich (B. V: B. I, S. 167) und munterte ihn auf, selbst eine Disposition zu machen, ein Silben-
mass nach dem Charakter des Gegenstandes zu wählen und was etwa sonst noch nötig
scheinen möchte. Er ging mit Ernst an die Sache, aber es wollte nicht glücken. Ich musste
zuletzt immer daran so viel umschreiben, dass ich es leichter und besser von vorn herein geleistet
hätte.“ Als dann Bestellungen auf Gelegenheitsgedichte nicht mehr gemacht wurden, veran-
lasste der „Vetter“, der ein für alle mal etwas lernen wollte, fingierte Aufgaben. Jedoch
dies Lernen und Lehren, diese Wechselarbeit gewährte den jungen Leuten nicht bloss eine
gute Unterhaltung, sondern, was viel wichtiger ist, sie nötigten den jungen Goethe sich über
das, was er bei dem angebornen Takte des wahren Genies fast instinktiv that, immer klarer
zu werden und zum vollen Bewusstsein über das Wesen und die Bedeutung der verschiedenen
Rhythmengeschlechter und Strophenformen zu gelangen.

Aufenthalt in Leipzig.

Bisher hatte sich Goethe naiv gegeben und gedichtet, wie es ihm sein Genius eingab.
Von der Zeit an, wo er die Universität Leipzig bezog, beginnt eine Revolution in seinem
poetischen Geschmacke. Er sagt selbst darüber B. VI; B. II, S. 26: „Zwar machte mir
jeder Zeit die poetische Nachbildung dessen, was ich an mir selbst, an andern und an der
Natur gewahr geworden, das grösste Vergnügen. Ich that es mit immer wachsender Leichtig-
keit, weil es aus Instinkt geschah und keine Kritik mich irre gemacht hatte; und wenn ich
auch meinen Productionen nicht recht traute, so konnte ich sie wohl als fehlerhaft, aber nicht
als ganz verwerflich ansehen. Ward mir dieses oder jenes daran getadelt, so blieb es doch
im Stillen meine Ueberzeugung, dass es nach und nach immer besser werden müsste und dass
ich wohl einmal neben Hagedorn, Gellert und andern solchen Männern mit Ehre dürfte genannt
werden.“ Er hatte seine Jugendgedichte mitgenommen in der sichern Erwartung, dafür An-
…nnung und Beifall zu ernten. Zu Frau Professor Böhme, einer zarten und kränklichen,
aber geistvollen und gebildeten Dame, der alles Unbedeutende, Schwache und Gemeine wider-

…Böhme.

stand, und die auf ihn einen grossen Einfluss gewann, fasste Goethe bald so viel Vertrauen,
dass er es wagte, mit seinen Poesien hervorzutreten. Er erzählt darüber B. VI: B. II, S. 39:
„Nun hörte sie mir zwar einige Zeit mit Geduld zu, wenn ich ihr Verse oder Prosa von
namhaften, schon in gutem Ansehen stehenden Dichtern zu recitieren mir herausnahm, —
denn ich behielt nach wie vor alles auswendig, was mir nur einigermassen gefallen mochte —
allein ihre Nachgiebigkeit war nicht von langer Dauer. Das erste, was sie mir ganz ent-
setzlich heruntermachte, waren die „Poeten nach der Mode“ von Weisse, welche soeben mit
grossem Beifall öfters wiederholt wurden und mich ganz besonders ergetzt hatten. Besah ich
nun freilich die Sache näher, so konnte ich ihr nicht Unrecht geben. Auch einigemal hatte
ich gewagt, ihr etwas von meinen eigenen Gedichten, jedoch anonym vorzutragen, denen es
dann nicht besser ging als der übrigen Gesellschaft. Und so waren mir in kurzer Zeit
die schönen bunten Wiesen in den Gründen des deutschen Parnasses, wo ich so gern lust-
wandelte, unbarmherzig niedergemäht und ich sogar genötigt, das trocknende Heu selbst mit
umzuwenden und dasjenige als tot zu verspotten, was mir kurz vorher eine so lebendige
Freude gemacht hatte.“ Noch mehr öffnete ihm Professor Morus die Augen, indem er sich
…it aller Gründlichkeit über den Wert der damaligen deutschen Dichter aussprach; ja Gellert

mahnte sogar seine Zuhörer von der Poesie ab, wünschte nur prosaische Aufsätze und beur-
teilte auch diese immer zuerst; die Verse behandelte er als eine traurige Zugabe. Goethe
legte ihm deshalb prosaische Aufsätze vor, die jener mit roter Tinte korrigierte; ob er es
aber gewagt hat ihm seine Verse zu überreichen, erscheint sehr fraglich. Auch bei Hofrat
Ludwig erhielt er keine Anregung, da die Gesellschaft fast nur aus Medizinern bestand, sodass
er immer mehr von der Poesie abgezogen wurde. Hatte er im Anfang seines Leipziger
Aufenthalts durch seine Leichtigkeit zu reimen und gemeinen Gegenständen eine poetische
Seite abzugewinnen seinen Freund Horn, einen neckischen und muntern Mann, gleichfalls zu
solchen poetischen Uebungen angeregt und ihre kleinen geselligen Reisen, Lustpartieen und
die darin vorkommenden Zufälligkeiten poetisch aufgestutzt, hatte er dann auf Horns Versuche
im komischen Heldengedicht in der Weise des Zachariä, den er selber sehr hochschätzte, auch

Zachariä.

wohl einigermassen eingewirkt, so scheute er sich jetzt einen Reim niederzuschreiben, wenn
er sich auch noch so freiwillig darbot oder ein Gedicht zu lesen, weil er sich fürchtete, was
ihm eben gefiel, bald darauf wieder als schlecht erklären zu müssen. In seiner Geschmacks-
und Urteilsungewissheit geriet er in wahre Verzweiflung und nach langen Kämpfen verbrannte
er seine prosaischen und poetischen Versuche und darunter wohl auch ein in jambischen Fünffüss-
lern abgefasstes Trauerspiel „Belsazar“ auf dem Küchenherde. — Erst der Einfluss Schlossers,

Schlosser.

seines spätern Schwagers, ermunterte ihn zu neuer Thätigkeit. Dieser studierte fleissig die
Engländer und hatte namentlich Pope nacheifernd im Gegensatz zu der Schrift desselben, „der
Versuch über den Menschen“ ein Gedicht in gleicher Form und gleichem Silbenmasse ge-
schrieben, welches der christlichen Religion über den Deismus den Triumph verschaffen sollte;
dieses und andere poetische und prosaische Aufsätze liess er den jungen Goethe sehen und
regte ihn zur Nachahmung an. Infolge dessen schrieb er an Schlosser gerichtete deutsche,

Metrische Versuche in fremden …chen.

französische, englische und italienische Gedichte, wozu er den Stoff aus ihren Unterhaltungen
nahm. Diese Uebungen waren sicherlich sehr förderlich; sie belebten nicht bloss seine poetische
Thätigkeit, sondern gaben ihm auch in metrischer Hinsicht Gelegenheit, sich in neuen Formen
und, was noch viel mehr sagen will, in andern Sprachen zu versuchen. Sein rhythmischer
und metrischer Takt wurde dadurch weiter gebildet; denn jede Sprache hat in der Versifi-
cation ihre besondern Eigentümlichkeiten, in die man sich hineinfinden muss, um etwas Brauch-
bares zu schaffen. Schlosser nun und Benjamin Pfeil machten ihn noch darauf aufmerksam,
dass er sich in seinen Dichtungen einer grösseren Präcision, Kürze und Bestimmtheit
befleissigen müsse, was für die Korrektheit und Schönheit seiner metrischen Formen sehr dien-
lich war. Denn nichts ist in dieser Hinsicht gefährlicher als ein planloser, weitschweifiger
Stil, der sehr leicht von der sorgfältigen Beobachtung der metrischen Formen ablenkt.
Goethe macht dabei eine Bemerkung, die uns erkennen lässt, dass er theoretische Belehrungen
über Metrik und Rhythmik, wie wir sie jetzt in unsern Handbüchern haben, wohl schwerlich
empfangen hat. Er sagt nämlich B. VI: B. II. S. 54: „Die Rhythmik lag damals noch in
der Wiege und niemand wusste ein Mittel, ihre Kindheit zu verkürzen.“ Was er also in
dieser Beziehung lernte, lernte er praktisch durch die Lektüre und Beobachtung der Dichter
und durch eigene Versuche und Uebungen, gewiss das beste Mittel, um sich schnell und sicher
die vollste Beherrschung der poetischen Formen anzueignen. Während nun Hallers, Ramler…
und Lessings Schriften den jungen Goethe auf Gedrängtheit und Präcision hinwiesen…
Wieland, der damals schon einer der beliebtesten Schriftsteller war und dessen Musari…

Goethe selbst gesteht, auf ihn am meisten wirkte, ihn vor reimlosen Dichtungen bewahrt, vielmehr im Gegenteil ihn durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Reime und den melodischen, graziösen, ungezwungenen Fluss seiner Verse zu gleichem Streben ermuntert. Denn diese Vorzüge, durch welche sich Wieland ganz besonders auszeichnete, traten schon in seinem eben genannten Jugendwerke deutlich hervor. Den Einfluss desselben auf Goethe in metrischer Beziehung merkt man in der anmutig freien Bewegung seiner Verse in der Epistel an Fräulein Oeser, wo ebenso wie im Musarion Alexandriner mit Fünf- und Vierfüsslern in ungezwungener Weise, wie es eben der Inhalt forderte, gemischt sind. — Schon hier in Leipzig lernte er das Genie Shakespeare kennen, aber erst in Strassburg sollte ihn Herder über seine Grösse und Bedeutung aufklären. — Noch besonders erwähnenswert ist der Einfluss eines etwas

Behrisch.

wunderlichen Mannes, des Wolfgang Behrisch. Auch er wirkte meist negativ auf Goethe dadurch, dass er die damaligen Schriftsteller bespöttelte. aber er regte ihn doch wieder zu neuen Produktionen an. Er versprach ihm nämlich unter der Bedingung, dass Goethe nichts drucken liess, seine besten Dichtungen mit Rabenfedern und Tusche auf feines holländisches Papier in sächsischer Schrift sauber und fein abzuschreiben. wobei er ihm wiederholentlich zu bedenken gab, dass, wenn er sich so viele Mühe mit der Abschrift gebe. der junge Dichter auch alles Leere und Ueberflüssige vermeiden, sich dagegen der grössten Korrektheit, Klarheit und Reinheit befleissigen müsse. Man kann sich denken, wie Goethe. der nun eine Person gefunden hatte, die sich seiner Dichtungen liebevoll annahm. an dem Inhalt und der Form derselben feilte Ein Gelehrter, über den Behrisch ganz besonders witzelte, war der Professor

Clodius.

Clodius. Er las ein Publikum über poetischen und prosaischen Stil, das auch Goethe besuchte. Da bekam dieser aus seiner Heimat die Aufforderung, für die Hochzeit seines Oheims ein Carmen abzufassen. Mit grösster Bereitwilligkeit ging er gleich darauf ein und legte es dann dem Herrn Professor vor, der aber den zu häufigen Gebrauch der mythologischen Figuren tadelte. Freilich war dieser Tadel ganz berechtigt, aber Goethe fand seinerseits des Clodius Dichtweise, der nach der Art der Ramlerschen Poesie majestätisch klingende Fremdwörter aus der griechischen und lateinischen Sprache entlehnte, lächerlich und in einer lustigen Stunde verspottete er im Freundeskreise dieselbe in einem Gedicht auf den Kuchenbäcker Hendel. das er sofort mit Bleistift an die Wand des Hauses schrieb. Es ist in Alexandrinern abgefasst und zeugt von seiner Leichtigkeit und Gewandtheit im Versificiren. Dagegen in Knittelversen geschrieben war eine Satire auf ein Drama des Clodius, Medon oder die Rache des Weisen. die er gleich abends, als er nach dem Theater mit seinen Freunden im Weinhause zusammenkam, schnell hinwarf. Was aber in dieser Zeit seinen poetischen Schöpfungstrieb ganz besonders anregte und dadurch auch seine metrische Entwicklung förderte, war

Käthchen Schönkopf.

seine Liebe zu Käthchen Schönkopf. „Wir sangen," erzählt er B. VII; B. II. S. 66, „die Lieder von Zachariä, spielten den Herzog Michel von Krüger, wobei ein zusammengeknüpftes Schnupftuch die Stelle der Nachtigall vertreten musste und so ging es eine Zeit lang noch ganz leidlich." Aber durch ungegründete und abgeschmackte Eifersüchteleien quälte er sie so, dass sie ihm schliesslich den Abschied gab. Der Schmerz und die Reue ergriffen ihn tief, doch seine gesunde Natur half ihm darüber hinweg, indem er sich durch eine Dichtung von der Qual seines Herzens befreite. Es ist die „Laune des Verliebten", der sich noch einige [illegible]re Dramen anschlossen, wovon aber nur „die Mitschuldigen" erhalten sind. Sie sind in [illegible]drinern geschrieben, die ihm ja schon von früher her sehr geläufig waren. Vor der

Abfassung dieser Dramen aber hat er als eine Art Vorübung in diesem Versmass eine Uebersetzung von Corneilles Menteur begonnen. Dies waren die direkten Einwirkungen und die eigenen metrischen Uebungen in der Leipziger Zeit. Andere Umstände haben zwar nicht unmittelbar auf seine poetische und metrische Fortbildung eingewirkt, aber doch mittelbar, indem sie seinen Geschmack überhaupt läuterten und seinen Formensinn verfeinerten und schliesslich ihn wieder zu poetischen Versuchen anregten. Wie wir bereits sahen, war frühzeitig durch seinen Vater in Goethe das Interesse für die bildende Kunst durch Beschreibung

Kunststudien. Oeser.

und Vorzeigung von Abbildungen italienischer und antiker Bauwerke geweckt worden: noch weiter wurde dasselbe in Leipzig durch seine Beziehungen zu Oeser gefördert. Im praktischen Zeichnen mag ja wohl Goethe durch ihn nicht sonderlich weit gekommen sein. aber der geist- und kenntnisreiche Mann hatte einen um so grösseren Einfluss auf seine Geschmacksrichtung, indem er ihm im Gegensatz zu allem Schnörkelwesen der Roccoccozeit eine edle Einfalt empfahl, ein tiefes inniges Versenken in den Gegenstand forderte und ihn für die antike Kunst begeisterte. Sagt er doch selbst in einem seiner Briefe vom 9. November 1768: „Was bin ich Ihnen nicht alles schuldig! Dass Sie mir den Weg zum Wahren und Schönen gezeigt, dass Sie mein Herz gegen den Reiz fühlbar gemacht haben — o. ich bin Ihnen mehr schuldig, als ich Ihnen danken kann! Der Geschmack. den ich am Schönen habe. meine Kenntnisse, meine Einsichten. habe ich sie nicht alle durch Sie?" u. s. w. Noch später dachte er seiner mit grösster Dankbarkeit. So schrieb er den 20. Februar 1770 an den Buchhändler Reich in Leipzig: „Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille und daraus folgt, dass kein Jüngling Meister werden könnte. Es ist ein Glück. wenn man sich von dieser Wahrheit nicht erst durch eine traurige Erfahrung zu überzeugen braucht. Empfehlen Sie mich meinem lieben Oeser, nach ihm und Shakespeare ist Wieland der Einzige. den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann. Andere hatten mir gezeigt. dass ich fehlte. dieser zeigte mir. wie ich's besser machen sollte." Oeser verschaffte ihm auch Einblick in manches Portefeuille der grossen Leipziger Sammlungen und führte ihn in die Geschichte der Kunst ein. Dadurch wurde, wie er selbst B. VIII; B. II. S. 93 erzählt. wieder seine poetische Thätigkeit angeregt. „Die mancherlei Gegenstände, welche ich von den Dichtern behandelt sah. weckten das poetische Talent in mir und wie man ja wohl ein Kupfer zu einem Gedichte macht. so machte ich nun Gedichte zu den Kupfern und Zeichnungen. indem ich mir die darauf vorgestellten Personen in ihrem vorhergehenden und nachfolgenden Zustande zu vergegenwärtigen. bald auch ein kleines Lied, das ihnen wohl geziemt hätte. zu dichten wusste und so mich gewöhnte. die Künste mit einander zu betrachten. Ja. selbst die Fehlgriffe, die ich that, dass meine Gedichte manchmal beschreibend wurden. waren mir in der Folge, als ich zur Besinnung kam, nützlich, indem sie mich auf den Unterschied der Künste aufmerksam machten." Leider ist aber von diesen kleinen Dichtungen nichts übrig geblieben. so dass man ein Urteil über ihre metrische Beschaffenheit nicht fällen kann. Auf die Klärung und Veredlung seines Geschmackes hatten

Winkelmann.

aber ganz besonders Winkelmanns Schriften einen grossen Einfluss. auf die ihn gleichfalls Oeser hinwies. welcher zugleich seine eigene leidenschaftliche Verehrung für denselben auf den jungen Kunstenthusiasten übertrug. Zugleich wurden ihm die Sammlungen mehrerer andrer Kunstkenner und Liebhaber zugänglich. Zur Orientierung und zur Klärung aller

Lessing.

dieser Eindrücke fiel ihm zur rechten Zeit Lessings Laokoon in die Hände, den er mit dem eingehendsten Eifer durchstudierte und sich zu eigen machte. Weiter war für seine Geschmacks-

entwicklung recht förderlich der Besuch der Dresdner Gallerie und die Beschäftigung mit der Kupferstechkunst. Hierdurch ist der feine Formensinn, der an Goethe so frühzeitig bemerkbar ist, sicherlich noch gesteigert worden. Hat so Oeser, der diese Studien und Beschäftigungen veranlasste und zum Teil leitete, auf die ästhetische Entwicklung Goethes einen bedeutenden

Friederike Oeser.

Einfluss gehabt, so wurde er durch die Beziehungen zu seiner Tochter Friederike Elisabeth zu dichterischen Produktionen bewogen. Erhalten ist uns noch die Epistel an Mademoiselle Oeser zu Leipzig, Frankfurt am 6. November 1768. Auch sind auf sie einige Liedchen ver-

Leipziger Liederbüchlein.

fasst worden, welche später in das sogenannte Leipziger Liederbüchlein aufgenommen wurden. Diese Sammlung von lyrischen Dichtungen stammt zum grössten Teil wohl aus der Leipziger Zeit her; es mögen aber auch manche früheren, andere späteren Ursprungs sein. Sie wurden

Breitkopf.

bekanntlich von Theodor Breitkopf, mit dem er wie mit dem ganzen Breitkopfschen Hause überhaupt in freundschaftlichen Beziehungen stand, komponiert. Er sagt darüber B VIII: B. II, S. 104: „Wir trieben manches gemeinschaftlich und der älteste (Sohn) komponierte meine Lieder, die gedruckt seinen Namen, aber nicht den meinigen führten, und wenig bekannt geworden sind.“ Auch diese Dichtungen werde ich in metrischer Hinsicht weiter unten eingehender behandeln. Ein wichtiges Moment für die Entwicklung seiner metrischen Kunst ist

Beschäftigung mit den antiken Litteraturen.

entschieden die Beschäftigung mit den antiken Litteraturen gewesen. Schon frühzeitig hatte er lateinisch beim Vater gelernt und dann, wie ich bereits bemerkte, sich dem Terenz, besonders aber dem Vergil und dem durch seine metrische Gewandtheit ausgezeichneten Ovid zugewandt. Diese Lektüre der antiken Autoren setzte er dann in seiner Leipziger Zeit weiter fort. Als Goethe nämlich von der Krankheit, die ihn nach dem Besuche der Gallerie in Dresden befallen hatte, wieder allmählich genas, trat er in freundschaftlichen Verkehr mit Langer, dem Nachfolger von Behrisch in der Hofmeisterstelle, und dieser gebildete Mann suchte seinen Heisshunger nach Kenntnissen, der sich nun bei seiner krankhaften Reizbarkeit völlig fieberhaft äusserte, in verständiger Weise zu befriedigen. Er erzählt darüber in Dichtung und Wahrheit B. VIII: B. II. S. 111: „Die deutsche Litteratur und mit ihr meine eignen poetischen Unternehmungen waren mir schon seit einiger Zeit fremd geworden, und ich wendete mich wieder, wie es bei einem solchen autodidaktischen Kreisgange zu erfolgen pflegt, gegen die geliebten Alten, die noch immer wie ferne blaue Berge, deutlich in ihren Umrissen und Massen, aber unkenntlich in ihren Teilen und inneren Beziehungen, den Horizont meiner geistigen Wünsche begrenzten. Ich machte einen Tausch mit Langer, wobei ich zugleich den Glaukus und Diomedes spielte: ich überliess ihm ganze Körbe deutscher Dichter und Kritiker und erhielt dagegen eine Anzahl griechischer Autoren, deren Benutzung mich, selbst in dem langsamsten Genesen, erquicken sollte.“ So gelangte Goethe jetzt zu einer grösseren Vertrautheit mit den griechischen Autoren. Es ist das auch in metrischer Hinsicht ausserordentlich wichtig gewesen. Denn die Griechen sind nun einmal die Meister der schönen Formen und die frühe Bekanntschaft mit ihnen musste auch auf seine formale Entwicklung wohlthätig einwirken. Wie ganz anders verhielt es sich mit Schiller, der auf der Schule zu Ludwigsburg nur sehr wenig griechisch lernte und später, als er sich eingehender mit der griechischen Litteratur beschäftigte, sie fast nur in Uebersetzungen las. —

Nachdem Goethe nach Frankfurt zurückgekehrt, seine bisherigen poetischen Produktionen einer genauen Durchsicht unterworfen und alles, was ihm kalt, trocken, oberflächlich vorkam, in

Aufenthalt in Strassburg.

einem nochmaligen Autodafé vernichtet hatte, ging er im Frühling 1770 auf die Universität Strassburg. Hier vollzog sich eine neue Krisis in seinen philosophischen und ästhetischen Ansichten.

Denn neben der Jurisprudenz interessierte er sich ganz besonders für naturwissenschaftliche und medizinische Studien, und dies blieb nicht ohne Einfluss auf seine ästhetischen Anschauungen. Oesers Belehrungen, wonach die wahre Schönheit in stiller Grösse und Einfalt bestand, wurden zwar nicht verdrängt, aber sein ganzes Streben ging immer mehr nach dem Charakteristischen in der Kunst, nach Wahrheit und Lebendigkeit in der Darstellung, nach Frische und Kraft in der Empfindung. Diesen Umschwung bewirkte ausserdem noch die Beschäftigung mit der altdeutschen Baukunst und namentlich mit dem prächtigen gothischen Dome in Strassburg, den er nicht müde wurde zu bewundern und in seinen Verhältnissen und Verzierungen zu messen und zu zeichnen; ferner die Bekanntschaft mit dem deutschen Volkslied, für das ihm, wie wir später sehen werden, das tiefere Verständnis erst Herder erschloss, und auch wohl der volkstümliche und doch gefällige Ton in den Strassburger Gesellschaftskreisen, in die er durch Salzmann eingeführt wurde. Mit jugendlichem Frohsinn nahm er gern an den dort beliebten Gesellschaftsspielen Teil und den dadurch angeknüpften zärtlichen Beziehungen verdankt er die Belebung seiner Muse. Diese Liedchen schliessen sich im Ton und auch im Versmass an ältere, zum Teil volkstümliche Dichtungen an, wie wir dies z. B. bei dem Lied „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg“ nachweisen können. Nur vorübergehend dagegen war

Einwirkung der romanischen Kunst.

die Einwirkung der romanischen Kunst und Litteratur. So begeisterte er sich sehr für die nach Rafaelschen Kartons gewirkten Teppiche, welche bei der Durchreise der späteren Königin Marie Antoinette in einem Saale aufgehängt waren. Auch wurde er durch dieses Ereignis veranlasst, sich in französischen Versen zu versuchen. Er erzählt darüber B. IX; B. II, S. 139: „Vor Ankunft der Königin hatte man die ganz vernünftige Anordnung gemacht, dass sich keine missgestalteten Personen, keine Krüppel und ekelhafte Kranke auf ihrem Wege zeigen sollten. Man scherzte hierüber und ich machte ein kleines französisches Gedicht, worin ich die Ankunft Christi, welcher besonders der Kranken und Lahmen wegen auf der Welt zu wandeln schien, und die Ankunft der Königin, welche diese Unglücklichen verscheuchte, in Vergleichung brachte. Meine Freunde liessen es passieren, ein Franzose hingegen, der mit uns lebte, kritisierte sehr unbarmherzig Sprache und Versmass, obgleich wie es schien, nur allzu gründlich, und ich erinnere mich nicht, nachher je wieder ein französisches Gedicht gemacht zu haben.“ Es war dies sehr heilsam. Durch die scharfe Kritik von weiteren dilettantischen Versuchen in französischen Versen abgeschreckt, wandte er sich um so inniger der nationalen Dichtung zu. In diese Zeit fällt auch sein Tanzunterricht: denn um bei den geselligen Vergnügungen mit Ehren zu erscheinen, sah er sich genötigt, bei einem besonders renommierten französischen Tanzmeister Stunden zu nehmen, wobei er in ein Liebesverhältnis zu dessen beiden Töchtern geriet, das ihn aber nicht zu poetischen Produktionen veranlasste.

Friederike Brion.

Dagegen eine Quelle der herrlichsten Lieder war seine Liebe zu Friederike Brion, die er bei einem Ausfluge mit seinem Tischgenossen Weyland in Sesenheim kennen lernte. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die wunderbar-liebliche Schilderung voll anheimelnder idyllischer Reize, neckischer Schalkhaftigkeit und zarter, tiefer Empfindung zu reproduzieren. Ich kann nur die Momente hervorheben, welche für seine poetische und metrische Entwicklung bedeutsam sind. Worauf ihn, wie wir später sehen werden, Herder ganz besonders aufmerksam machte und was er in den von ihm empfohlenen Dichtungen nachwies, das fand Goethe hier: Wahrheit, Natürlichkeit, Reinheit und Tiefe der Empfindung und unaussprechliche Anmut und Lieblichkeit sowohl in dem ganzen Kreise, als ganz besonders in der holdseligen jüngeren Tochter. Was Wunder, wenn sich sein poetischer Genius mächtig regte und seinem liebe-

glühenden Herzen die herrlichsten Lieder entströmten. Schon die gesellschaftlichen Unterhaltungen und Spiele nötigten ihn zum Dichten und ausserdem der ihn beängstigende Umstand, dass jene für ihn entflammte Tochter des französischen Tanzmeisters beim Abschied auf die ihren Fluch geschleudert hatte, welche nach ihr zuerst ihn küssen würde. Er erzählt darüber B. XI; B. III, S. 10: „Ich hatte mir nun ein für allemal vorgenommen, nicht zu küssen, und wie uns irgend ein Mangel oder Hindernis zu Thätigkeiten aufregt, zu denen man sich sonst nicht hingeneigt hätte, so bot ich alles auf, was an mir von Talent und Humor war, mich durchzuwinden und dabei vor der Gesellschaft und für die Gesellschaft eher zu gewinnen als zu verlieren. Wenn zu Einlösung eines Pfandes ein Vers verlangt werden sollte, so richtete man die Forderung meist an mich. Nun war ich immer vorbereitet und wusste bei solcher Gelegenheit etwas zum Lobe der Wirtin oder eines Frauenzimmers, die sich am artigsten gegen mich erwiesen hatte, vorzubringen. Traf es sich, dass mir allenfalls ein Kuss auferlegt wurde, so suchte ich mich mit einer Wendung herauszuziehen, mit der man gleichfalls zufrieden war, und da ich Zeit gehabt hatte, vorher darüber nachzudenken, so fehlte es mir nicht an mannigfaltigen Zierlichkeiten; doch gelangen die aus dem Stegreife immer am besten." Ferner wurde er dort auf die elsässischen Volkslieder aufmerksam gemacht, und zwar gleich im Anfang von der ältern Schwester. Er erzählt darüber B. X; B. II, S. 202: „Sie spielte verschiedenes mit einiger Fertigkeit, in der Art, wie man es auf dem Lande zu hören pflegt, und zwar auf einem Klavier, das der Schulmeister schon längt hätte stimmen sollen, wenn er Zeit gehabt hätte. Nun sollte sie noch ein Lied singen, ein gewisses zärtlich-trauriges, doch gelang es ihr nun gar nicht. Sie stand auf und sagte lächelnd, oder vielmehr mit dem auf ihrem Gesichte immerfort ruhenden Zuge von heiterer Freude: „Wenn ich schlecht singe, so kann ich die Schuld nicht auf das Klavier und den Schulmeister werfen; lassen Sie uns aber nur hinauskommen, dann sollen Sie meine Elsässer und Schweizerliedchen hören, die klingen schon besser." Diese Liedchen hat er gewiss wiederholentlich gehört, gesammelt und sich tief eingeprägt. Denn noch im October 1815, als er in Karlsruhe mit Hebel zusammentraf und dieser ihm seine allemannischen Gedichte vortrug, recitierte er aus dem Gedächtnis ein elsässisches Liebeslied. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, wo nicht gewiss, dass diese Lieder, ihre Weisen und Versmasse Vorbilder für seine eigenen Lieder auf Friederike wurden. Er erzählt darüber B. XI; B. III, S 20: „Unter diesen Umgebungen trat unversehens die Lust zu dichten, die ich lange nicht gefühlt hatte, wieder hervor. Ich legte für Friederike manchen Liedern bekannte Melodieen unter. Sie hätten ein artiges Bändchen gegeben; wenige davon sind übrig geblieben, man wird sie leicht aus meinen übrigen herausfinden." Und weiter erwähnt er noch eine andre Veranlassung zum Dichten S. 21: „Da ich meiner wunderlichen Studien und übrigen Verhältnisse wegen doch öfters nach der Stadt zurückzukehren genötigt war, so entsprang dadurch für unsere Neigung ein neues Leben, das uns vor allem unangenehmen bewahrte, was an solche kleine Liebeshändel als verdriessliche Folge sich gewöhnlich zu schliessen pflegt. Entfernt von mir arbeitete sie für mich und dachte auf irgend eine neue Unterhaltung, wenn ich zurückkäme; entfernt von ihr beschäftigte ich mich für sie, um durch eine neue Gabe, einen neuen Einfall ihr wieder neu zu sein. Gemalte Bänder waren damals eben erst Mode geworden; ich malte ihr gleich ein Paar Stücke und sendete sie mit einem kleinen Gedichte voraus, da ich diesmal länger, als ich dachte, ausbleiben musste." Es ist das wunderbar schöne Lied: „Kleine Blumen, kleine Blätter," eines der schönsten Gedichte in dem Sesenheimer Liederbüchlein, das uns später noch mehr beschäftigen wird. —

Das Sesenheimer Liederbüchlein.

Herder.

Noch viel wichtiger und folgenreicher als alle diese Beziehungen und Einwirkungen war für ihn seine Bekanntschaft mit Herder, der sich eines Augenübels wegen in Strassburg aufhalten musste. Dieser ausgezeichnete Mann war damals in mächtigem Aufstreben begriffen und bereits einer der bedeutendsten Schriftsteller unseres Volkes, auf dessen Urteil seine Zeitgenossen den grössten Wert legten. Durch mehrere kritische Schriften hatte er bereits allgemeines Aufsehn erregt und neue Ansichten über Poesie zur Geltung gebracht. Er war es, der Goethe den irrigen Wahn benahm, dass die Poesie das Sondererbteil einiger feingebildeter Männer sei, ihm zeigte, dass sie vielmehr eine allgemeine Völkergabe ist, und ihn von der tändelnden und gemachten Dichtung der damaligen Zeit auf die wahre echte und ursprüngliche Poesie des Volksliedes hinwies. In diesem Lichte stellte er ihm die Gesänge der Bibel dar und brachte ihm ein richtigeres und tieferes Verständnis Homers*) bei, während er seine Vorliebe für Ovid tadelte, ja aufs entschiedenste bekämpfte, weil ihm echte Originalität und natürliche Wahrheit fehle, er vielmehr an der Manieriertheit eines überbildeten Geschmackes leide. Herder machte Goethe ferner mit den Liedern Ossians und der altenglischen und schottischen Balladenpoesie, und mit den Volksliedern unseres Volkes bekannt. Ebenso erschloss er ihm das Verständnis Shakespeares, dessen Grösse auch auf echt volkstümlicher Grundlage ruht, und begeisterte ihn für Goldsmidts gemütvolle Dichtung, der Vicar von Wakefield. Diese Fülle von neuen Gedanken und neuen Anschauungen bewirkte in dem jungen Goethe eine gewaltige Gährung. Alle Anregungen fielen bei ihm auf den fruchtbarsten Boden. Als ihn Herder aufforderte, Nachforschungen nach Elsässischen Volksliedern anzustellen, war er sofort bereit. Er schrieb an ihn im September 1771: „Ich habe noch aus dem Elsass zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereien aus den Kehlen der ältesten Mütterchen aufgehascht habe. Ein Glück! Denn ihre Enkel singen alle: „ich liebte nur Ismenen." Sie waren Ihnen bestimmt, Ihnen allein bestimmt, sodass ich meinen besten Gesellen aufs dringendste Bitten keine Abschrift erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Vortrefflichkeit, noch von dem Unterschied ihres Wertes zu sagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen. Alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen. Meine Schwester soll Ihnen die Melodieen abschreiben, die wir haben. NB. die alten Melodieen, wie sie Gott geschaffen hat." Ueberhaupt scheint sich wohl Goethe ziemlich stark bei der Volksliedersammlung Herders beteiligt zu haben. Der Einfluss dieser Beschäftigung mit der Volksdichtung auf seine lyrischen Produktionen war ungemein gross und wohlthätig: der Ton wurde natürlicher und frei von jeder Affektation, die Empfindung kräftiger und tiefer, der Ausdruck leicht und gewandt, auch die Versmasse und Strophenformen anmutig und flüssig und vor allen Dingen sangbar: legte er doch, wie wir bereits sahen, die alten Melodieen der Volkslieder seinen eigenen Liedern auf Friederike unter. Mit eben demselben Eifer und derselben Hingebung vertiefte er und sein Kreis sich in die Dichtungen Shakespeares: man ahmte ihm nach und mit genialem Mutwillen versuchte man mit ihm zu wetteifern. Er lernte ihn in Wielands prosaischer Uebersetzung kennen. Bei der Gelegenheit macht er eine Bemerkung, die auch für seine späteren

Volkslied.

*) Diese Anregung hat ihn zu einer eingehenderen Beschäftigung mit der griechischen Litteratur bewogen; dies beweist ein Brief an Herder (Anfang Juli 1772): „Seit ich nicht von Euch gehört habe, sind die Griechen mein einzig Studium. Zuerst schränkt' ich mich auf Homer ein, dann um den Sokrates forscht' ich in Xenophon und Plato. Da gingen mir die Augen über meine Unwürdigkeit erst auf, geriet an den Theokrit und Anakreon, zuletzt zog mich was an Pindarn, wo ich noch hänge."

Ansichten über Reim und Rhythmus recht wichtig ist. Er hält beide für durchaus notwendig, meint aber, dass nicht in ihnen, sondern in dem wahrhaft genialen Inhalt die echte Poesie zu suchen sei, eine Ansicht, worin ihm jeder beistimmen wird B. XI; B. III, S 45: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch die Poesie erst zur Poesie wird: aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrigbleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird. Dann bleibt der reine, vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Aeussere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiss und, wenn er gegenwärtig ist, versteckt. Ich halte daher zum Anfang jugendlicher Ausbildung prosaische Uebersetzungen für vorteilhafter als die poetischen. Denn es lässt sich bemerken, dass Knaben, denen ja doch alles zum Scherze dienen muss, sich am Schall der Worte, am Fall der Silben ergötzen und durch eine Art von parodistischem Mutwillen den tiefen Gehalt des edelsten Werkes zerstören.“ Die Folge aller dieser Studien war eine vollkommene Abwendung von der französischen Litteratur. Mochte er sich auch noch für einige wie für Montaigne, Amyot, Rabelais und Marot interessieren, die grosse Verehrung, welche er früher für sie hegte, schwand immer mehr und mit aller Liebe wandte er sich von der französischen Sprache wieder seiner Muttersprache zu, ja er interessirte sich sogar für die Mundarten. Hierbei ist auch wieder Herders Einfluss unverkennbar, der in einem Aufsatz ausdrücklich forderte, dass ein Dichter in seiner Muttersprache schreiben müsse. Bedeutende Conceptionen begannen sich in jener Zeit zu bilden, der Götz von Berlichingen, der Faust und der Julius Cäsar, und immer kühner und grossartiger entfaltete sich sein Genius. — Schliesslich muss ich noch auf einen besonderen Punkt in seiner Erziehung aufmerksam machen, der auf die Regelmässigkeit und Schönheit seiner metrischen Kompositionen nicht ohne Einfluss gewesen ist.

Gewöhnung an Ordnung.

Von der frühsten Jugend an wurde er von beiden Eltern und namentlich von seinem Vater zur grössten Sauberkeit und Ordnung angehalten. Er hebt dies selbst einmal hervor B. VI; B II, S. 14: „Konnten seine treuen Bemühungen auch mein Talent nicht steigern, so hatte doch dieser Zug seiner Ordnungsliebe einen geheimen Einfluss auf mich, der sich späterhin auf mehr als eine Weise lebendig erwies.“ In dieser Hinsicht haben dann später Frau Professor Böhme und Behrisch auf ihn gewirkt und den schon in ihm lebendigen Sinn für Sauberkeit, Nettigkeit und Ordnung weiter entwickelt. Eine solche Erziehung wirkt aber nicht bloss auf das Aeussere, sondern unwillkürlich auf den ganzen Menschen und deshalb können wir uns nicht wundern, dass er sich schon in seinen ersten Dichtungen der grössten Genauigkeit, Sauberkeit und Regelmässigkeit auch in metrischer Hinsicht befleissigte ganz im Gegensatz zu Schiller, dessen Aeusseres in seinen Jugendjahren einen nicht eben vorteilhaften Eindruck machte und dessen Jugendgedichte Genauigkeit im Abzählen der Versfüsse und strenge Symmetrie der Periodenteile, welche ohne eine grosse Ordnungsliebe nicht möglich ist, gar sehr vermissen lassen.

Königliches Gymnasium in Bromberg.

Zu den

am 27. März 1885

stattfindenden

Schul-Feierlichkeiten

ladet

im Namen des Lehrerkollegiums

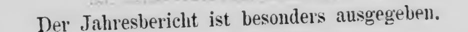
ergebenst ein

Director Dr. Guttmann.

Inhalt: Beiträge zur Metrik Goethes. (Zweiter Teil.) Von Oberlehrer Dr. Eduard Belling.

Bromberg 1885.
Buchdruckerei von A. Dittmann.

1885 Progr. No. 134.


Der Jahresbericht ist besonders ausgegeben.

Beiträge zur Metrik Goethes
(Fortsetzung)

von
Oberlehrer Dr. Eduard Belling.

Zweites Kapitel.

Ueber die metrischen Eigentümlichkeiten der ersten Periode.

Allgemeines. Da, wie wir eben sahen, Goethe in seiner Jugend so viele geistige Anregungen empfangen und so viele nützliche Vorübungen auch in metrischer Hinsicht durchgemacht hat, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn schon die poetischen Produktionen der Leipziger und Strassburger Zeit, welche man als die erste Periode seines geistigen Schaffens bezeichnen kann, eine so grosse Korrektheit, Schönheit und Mannigfaltigkeit der metrischen Formen zeigen. Goethe hat sich hierin wie in seiner poetischen Entwickelung überhaupt anders entfaltet als Schiller. Der letztere stieg entsprechend seiner inneren Läuterung allmählich in drei Stufen von anfänglicher Unbeholfenheit und Inkorrektheit zu immer grösserer Schönheit und Vollendung seiner metrischen Formen empor. Goethe dagegen zeigt schon in seinen ersten Dichtungen eine ungemeine Leichtigkeit in der Behandlung derselben und sie sind meist sehr korrekt und durchgefeilt, überaus anmutig und dem besondern Inhalte mit feinem Takte angepasst. Darauf überliess er sich in der Zeit des Sturmes und Dranges einer grösseren Freiheit auch in formaler Hinsicht, ohne aber jemals in eine solche Formlosigkeit und Nachlässigkeit zu verfallen, wie sie zuweilen in Schillers Jugendgedichten auffallen. Als dann die Zeit der Gährung vorüber war, so macht sich in den Erzeugnissen des reifen Mannesalters nach Form und Inhalt wieder eine gewisse Aehnlichkeit mit den Produktionen seiner Jugendzeit bemerkbar, dieselbe Harmonie zwischen dem innern Gehalte der Dichtungen und der sprachlichen und metrischen Darstellung desselben, dieselbe Leichtigkeit und Anmut, dieselbe Korrektheit und Schönheit! Nur ist in dieser dritten Periode, wie seine Dichtung an Tiefe und Reichtum der Gedanken gewonnen, auch die Feinheit und Mannigfaltigkeit der metrischen Formen noch viel grösser. — Betrachten wir nun die besonderen Eigentümlichkeiten der ersten Periode und zunächst seiner lyrischen und epischen Dichtungen. — *Versbetonung.* Verstösse gegen die Versbetonung sind im ganzen selten und finden sich meist nur in Gelegenheitsgedichten, wie in dem Abschiedsliede an Zachariä. Eine Verschiebung des Wortaccentes zeigt sich z. B. im Feuerórkan um ihn her. Höllenfahrt Jesu Christi V, 6. unschúldig. Neujahrlied II, 3., wollústig, wahrer Genuss VI, 3. und besonders hart: entwichen únd schwermútig, an Zachariä II, 1. Logischer und Versaccent geraten in Kollision, namentlich im Anfang der Verszeilen, wo es weniger auffällt: Gott wárd ein Mensch, Höllenfahrt Jesu Christi IX, 1, so sprícht er, ebda. XII, 4., tief ín, d. Schreien I, 2., droht síe, ebda. I, 4., still, líspelt sie, ebda II, 3., oft náhm, Glück I, 4., floh wíe, ebda. II, 3., bleibt díe, Reliquie III, 4., gleich íst, ebda. III, 5., schnell hílft, Brautnacht III, 5., Ganz wár, Willkommen und Abschied III, 3., floss vón, ebda. III, 2; innerhalb des Verses: Da liegt, krümmt eúch in Schwefelflammen. Höllenfahrt Jesu Christi XIV, 4.

Was die Hebung tonloser Silben und namentlich des „e“ in den Endungen anlangt, so hat er diese im Liede, wo es besonders auffällt und auch mit Rücksicht auf den Gesang wenig empfehlenswert ist, meist vermieden, dagegen in den freiern Kompositionen sich hin und wieder gestattet, aber auch nicht sehr häufig, z. B. o lieblické Therese. Blinde Kuh I., 1., unglücklichér, d. wahre Genuss II., 7., Grausamé, Entfernung der Geliebten VIII, 4., gütigé, an Venus V, 1., ebenso Reliquie III, 4., reizendés, an Luna I, 4., gläserné, ebda. II, 7., entfaltetér und reizendér, ein zärtlich jugendlicher Kummer Z. 18., dampfendé, Ode an Behrisch II, 2, 2.; das „e“ des Komperativs ist gehoben: glücklichéres Erdreich, an Behrisch I, 1, 3. Besonders häufig innerhalb der Alexandriner, wie wir dies auch später in den Dramen sehen werden: Galliér, schöpfrischém, römischén, Germanién, an den Kuchenbäcker Hendel Z. 3, 4, 15, 16; recht hart ist: von ihren Fittigén Gift úns'rem Frieden, an Zachariä III, 3.; denn die tonlose Silbe ist gehoben, dagegen das ungleich mehr betonte Wort „Gift“ steht in der Senkung. Am Ende der Verszeile: Halt an die Saite, die zitterndé, Erinnerung des Gesanges der Vorzeit II, 2.

Elision.

Sonst wird das tonlose „e“ gern unterdrückt; feststehende Regel ist dies, wenn ein einsilbiges, vokalisch anlautendes Pronomen sich enklitisch anhängt, z. B. gaukl' ihr, Glück der Liebe I, 3., Hab' es, ebda. I, 4, lieb' ich, ebda. IV, 6., flattr' ich, Schadenfreude I, 2, schau' ich, ebda. II, 3., seh' ich, ebda. II, 5., flieg' ich, ebda. IV, 3., hätt' es, ebda. IV, 5., gäb' er, an Zachariä V, 1., wollt' er, Stirbt der Fuchs I, 4., musst' es, Heidenröslein III, 5., geb' ich, Blinde Kuh III, 5, dürft' ich, ein grauer, trüber Morgen I, 6, denk' ich, brächt' ihr, ebda. III, 6., 7., fühl' ihn, Entfernung von der Geliebten VIII, 3., verdient' es, Willkommen und Abschied IV, 3. Nur einmal ist die Elision des „e“ auffallender Weise unterlassen in dem Briefe an Mademoiselle Öser zu Leipzig, Z. 167, am Flusse wartete er lang. — Jedoch tritt auch Elision des „e“ des Versmasses wegen ein, z. B. kein' Phalanx Griechenlands, an den Kuchenbäcker Hendel Z. 15, mein Nam' bei deinem steht, ein grauer, trüber Morgen II, 2. — Betrachten wir nun die Strophenformen. Sie sind ziemlich zahlreich und zerfallen in jambische, jambisch-anapästische, trochäische und freie Kompositionen. Die zahlreichsten sind die jambischen, welche aus Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsfüsslern bestehen. Beginnen wir nun mit den kürzeren Strophen:

Strophenform.

Jambische.

Die Strophen des „Maifestes“ enthalten zwei Perioden mit katalektischem tripodischen Vordersatz und einer akatalektischen Dipodie als Nachsatz:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Zahlreicher sind die tetrapodischen Strophen. In „Liebe und Tugend“ sind sie zweiteilig. Den ersten Teil bilden zwei akatalektische tetrapodische Perioden; der zweite besteht aus einer Periode, deren Vordersatz eine katalektische Pentapodie, der Nachsatz eine Tetrapodie ist, und einer andern, in der das Verhältnis umgekehrt ist.

Wenn einem Mädchen, das uns liebt,
Die Mutter strenge Lehren giebt,
Von Tugend, Keuschheit und von Pflicht,
Und unser Mädchen folgt ihr nicht,
Und fliegt mit neuverstärktem Triebe
Zu unsern heissen Küssen hin,
So hat daran der Eigensinn
So vielen Anteil als die Liebe.

Die Strophen der „Liebe wider Willen“ bestehen aus einer akatalektischen tetrapodischen Periode mit zweizeiligem Vordersatz und einzeiligem Nachsatz und einer pentapodischen mit zweizeiligem katalektischen Vordersatz und tetrapodischem einzeiligen Nachsatz.

Ich weiss es wohl und spotte viel:
Ihr Mädchen seid voll Wankelmut!
Ihr liebet, wie im Kartenspiel,
Den David und den Alexander,
Sie sind ja Forçen mit einander,
Und die sind mit einander gut.

In „Zueignung“ sind die zweiteiligen Strophen aus je zwei akatalektischen tetrapodischen Perioden zusammengesetzt, deren Vordersatz zweizeilig, deren Nachsatz einzeilig ist.

Da sind sie nun! Da habt ihr sie!
Die Lieder ohne Kunst und Müh
Am Rand des Bachs entsprungen.
Verliebt und jung und voll Gefühl
Trieb ich der Jugend altes Spiel
Und hab sie so gesungen.

Die brachykatalektischen Strophen des „Schreien“ enthalten je zwei Strophen, deren Vordersatz Tetrapodieen, deren Nachsatz Tripodieen sind.

Einst ging ich meinem Mädchen nach
Tief in den Wald hinein,
Und fiel ihr um den Hals und ach!
Droht sie, ich werde schrein.

In den Strophen des Gedichtes „Kinderverstand“ sind je zwei zweizeilige brachykatalektische tetrapodische Perioden mit einer Tripodie im Nachsatz, eine dikatalektische und eine brachykatalektische mit einem zweizeiligen Vorsatz und einer Tripodie als Nachsatz mit einander verbunden.

In grossen Städten lernen früh
Die jüngsten Knaben was;
Denn manche Bücher lesen sie
Und hören dies und das
Vom Lieben und vom Küssen;
Sie brauchtens nicht zu wissen.
Und mancher ist im zwölften Jahr
Fast klüger als sein Vater war,
Da er die Mutter nahm.

Das „Neujahrslied“ hat zweiteilige Strophen, deren Perioden aus einem akatalektischen, zweizeiligen tetrapodischen Vordersatz und einem katalektischen, einzeiligen, tripodischen Nachsatz bestehen:

Wer kömmt? Wer kauft von meiner Waar'?
Devisen auf das neue Jahr,
Für alle Stände.
Und fehlt auch einer hie und da;
Ein einz'ger Handschuh passt sich ja
An zwanzig Hände.

Die Aufschrift auf dem „Baum in Sesenheim“ enthält vier gleiche Perioden, deren Vordersatz eine katalektische Tetrapodie, der Nachsatz eine akatalektische Tripodie ist.

Dem Himmel wachs' entgegen
Der Baum, der Erde Stolz.
Ihr Wetter, Stürm' und Regen,
Verschont das heil'ge Holz!
Und soll ein Name verderben,
So nehmt die obern in Acht!
Es mag der Dichter sterben,
Der diesen Reim gemacht.

Ebenso gebildet sind die Strophen des Liedes: „Ein grauer, trüber Morgen.“

„Blinde Kuh“ hat zwei brachykatalektische Perioden, deren Vordersätze katalektisch und zweizeilig sind, die Nachsätze akatalektisch und einzeilig und zwar ist der erste eine Tripodie, der zweite eine Tetrapodie.

O liebliche Therese!
Warum seh' ich so böse
Mit offnen Augen Dich?
Die Augen fest verbunden,
Hast Du mich gleich gefunden
Und warum fingst Du eben mich?

Die zweiteiligen brachykatalektischen Strophen des „Morgenständchens“ an Friederike enthalten vier Perioden, deren jede aus einem katalektischen tetrapodischem Vordersatz und einem akatalektischem dipodischen Nachsatz besteht.

Erwache Friederike,
Vertreib die Nacht,

Die einer Deiner Blicke
Zum Tage macht.
Der Vögel sanft Geflüster
Ruft liebevoll,
Dass mein geliebt Geschwister
Erwachen soll.

Aus pentapodischen und zwar aus zwei brachykatalektischen Perioden besteht die Strophe in dem Briefe an Riese vom 28. April 1766.

Es ist mein einziges Vergnügen,
Wenn ich entfernt von jedermann,
Am Bache bei den Büschen liegen,
An meine Lieben denken kann.

In dem Gedichtchen „Den Männern zu zeigen" ist noch eine katalektische tetrapodische Periode angehängt.

Ach! ich war auch in diesem Falle,
Als ich die Weisen hört und las,
Da jeder diese Welten alle
Mit seiner Menschenspanne mass;
Da fragt' ich: „Aber — sind sie das,
Sind das die Knaben alle?"

Vier solche pentapodische Perioden enthalten die zweiteiligen Strophen des „wahren Genusses", der „Brautnacht" und des Liedes an Friederike: „Willkommen und Abschied."

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde
Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stund im Nebelkleid die Eiche,
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Aus zwei solchen Perioden aber mit zweizeiligem Vordersatz sind zusammengesetzt die Strophen des „Glückes" und des Liedes an Friederike:

Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle,
Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele
Und sie ist nun von Herzen mein.
Du gabst mir, Schicksal, diese Freude,
Nun lass auch Morgen sein wie Heute
Und lehr mich ihrer würdig sein.

Drei solche dreigliedrige Perioden bilden das Liedchen an Friederike und ihre Geschwister.

Ich komme bald, ihr goldnen Kinder,
Vergebens sperret uns der Winter
In unsre warmen Stuben ein.
Wir wollen uns zum Feuer setzen
Und tausendfältig uns ergötzen,
Uns lieben wie die Engelein.
Wir wollen kleine Kränzchen winden,
Wir wollen kleine Sträuschen binden
Und wie die kleinen Kinder sein.

Aus zwei dreigliedrigen und zwei zweigliedrigen Perioden bestehen die zweiteiligen Strophen der „Höllenfahrt Jesu Christi".

Welch ungewöhnliches Getümmel!
Ein Jauchzen tönet durch die Himmel,
Ein grosses Heer zieht herrlich fort.
Gefolgt von tausend Millionen
Steigt Gottes Sohn von seinen Thronen
Und eilt an jenen finstern Ort.
Er eilt, umgeben von Gewittern,
Als Richter kommt er und als Held;
Er geht und alle Sterne zittern,
Die Sonne bebt, es bebt die Welt.

Eine dikatalektische pentapodische und eine brachykatalektische zwei- und dreigliedrige Periode sind vereinigt in den Strophen der „Reliquie":

Ich kenn', o Jüngling, deine Freude,
Erwischest Du einmal zur Beute
Ein Band, ein Stückchen von dem Kleide,
Das dein geliebtes Mädchen trug.
Ein Schleier, Halstuch, Strumpfband, Ringe,
Sind wirklich keine kleine Dinge,
Allein mir sind sie nicht genug.

Aus einer katalektischen Hexapodie, dem sogenannten vers commun der Franzosen mit regelmässiger Cäsur nach der vierten Silbe, und einer akatalektischen Dipodie bestehen die beiden Perioden der Strophen in dem Liede, „als ich in Saarbrücken war".

Wo bist Du itzt, — mein unvergesslich Mädchen,
Wo singst Du itzt?
Wo lacht die Flur, — wo triumphiret das Städtchen,
Das Dich besitzt?

Jambisch-anapästische.

Gedichte im jambisch-anapästischen Rhythmus finden sich nur zwei. Das eine, „Mädchenwünsche", besteht aus einer systemartigen Zusammenreihung akatalektischer Dipodieen und katalektischer Tripodieen.

O fände für mich
Ein Bräutigam sich!
Wie schön ist's nicht da,
Man nennt uns Mama.
Da braucht man zum Nähen,
Zur Schul' nicht zu gehen.
Da kann man befehlen,
Hat Mägde, kann schmälen,
Man wählt sich die Kleider,
Nach Gusto den Schneider.
Da lässt man spazieren,
Auf Bälle sich führen
Und fragt erst nicht lange
Papa und Mama.

Das Gedicht „Unbeständigkeit" ist in Strophen abgefasst. Dieselben bestehen aus zwei Perioden, deren zweizeilige Vordersätze hyperkatalektische Tetrameter, die einzeiligen Nachsätze akatalektische sind.

Im spielenden Bache da lieg ich wie helle!
Verbreite die Arme der kommenden Welle,
Und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust.

Dann trägt sie ihr Leichtsinn im Strome darnieder,
Schon naht sich die zweite und streichelt mich wieder,
Da fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust.

Trochäische

Die trochäischen Strophen sind meist aus Tetrapodieen zusammengesetzt, an deren Stelle zuweilen Tripodieen, selten Dipodieen treten. Zwei katalektische tetrapodische Perioden enthalten die Strophen des Liedes an Friederike:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute, junge Frühlingsgötter
Tändelnd auf ein luftig Band.

Dieselbe Form hat der „Abschied" und das Liedchen: „Balde seh' ich Rickchen wieder." Vier solche Perioden sind in den zweiteiligen Strophen des Liedes „an die Unschuld" und der „Nacht":

Gern verlass ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,
Wandle mit verhülltem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald.
Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süssten Weihrauch auf.

Die Strophen des Gedichtes „an die Venus" enthalten zwei katalektische Perioden, zwischen die eine Dipodie eingeschoben ist.

Grosse Venus, mächt'ge Göttin!
Schöne Venus, hör mein Flehn.
Nie hast Du mich
Ueber Krügen vor dem Bacchus
Auf der Erde liegen sehn.

Die Vordersätze sind verdoppelt in den Strophen des Gedichtes „Glück der Entfernung".

Trink, o Jüngling, heil'ges Glücke
Taglang aus der Liebsten Blicke,
Abends gaukl' ihr Bild dich ein;
Kein Verliebter hab' es besser,
Doch das Glück bleibt immer grösser
Fern von der Geliebten sein.

Aus vier Perioden bestehen die Strophen des Liedes „neue Liebe, neues Leben" und zwar aus zwei katalektischen, einer akatalektischen und einer dikatalektischen:

Herz, mein Herz, was soll das geben?
Was bedränget Dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne Dich nicht mehr.
Weg ist alles, was Du liebtest,
Weg, warum Du Dich betrübtest,
Weg Dein Fleiss und Deine Ruh —
Ach, wie kamst Du nur dazu!

Die Strophen des Liedes „an den Mond" zerfallen in zwei Teile, deren jeder eine prokatalektische und eine katalektische Periode enthält:

Schwester von dem ersten Licht,
Bild der Zärtlichkeit in Trauer!

Nebel schwimmt mit Silberschauer
Um Dein reizendes Gesicht.
Deines leisen Fusses Lauf
Weckt aus tagverschloss'nen Höhlen
Traurig abgeschied'ne Seelen,
Mich und nächt'ge Vögel auf.

Die zweiteilige Strophenform des „Schmetterlings" ist aus zwei Perioden zusammengesetzt, deren erste eine prokatalektische mit zweizeiligem Nachsatz, die zweite eine katalektische mit zweizeiligem Vordersatz ist.

In des Pappilions Gestalt
Flattr' ich nach den letzten Zügen
Zu den vielgeliebten Stellen,
Zeugen himmlischer Vergnügen,
Ueber Wiesen, an die Quellen,
Um den Hügel, durch den Wald.

Die Strophen des Liedes „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" enthalten zwei Perioden, deren Vordersatz eine katalektische Tetrapodie, der Nachsatz eine akatalektische Tripodie ist.

Nach Mittage sassen wir
Junges Volk im Kühlen;
Amor kam und „stirbt der Fuchs"
Wollt' er mit uns spielen.

Drei Perioden mit katalektischem tetrapodischen Vordersatz, der in der zweiten Periode verdoppelt ist, und akatektischem tripodischen Nachsatz bilden die Strophen des „Heidenrösleins".

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Aehnlich ist die Strophenform in dem Briefe an Johanna Fahlmer (im December 1773) nur dass nicht in der zweiten, sondern in der dritten Periode der Vordersatz verdoppelt ist.

Auf dem Land und in der Stadt
Hat man eitel Plagen,
Muss ums Bischen, das man hat,
Sich mit'm Nachbar schlagen.
Rings auf Gottes Erd weit
Ist nur Hunger, Kummer, Neid.
Möcht eins 'nausser laufen.

Drei dreigliedrige und zwar eine dikatalektische, eine katalektische und eine dikatalektische Periode sind vereinigt in der Strophe auf Friederike „Sehnsucht".

Ach, wie sehn' ich mich nach Dir,
Kleiner Engel! nur im Traum,
Nur im Traum erscheine mir!
Ob ich da gleich viel erleide,
Bang um Dich mit Geistern streite,
Und erwachend atme kaum.
Ach, wie sehn' ich mich nach Dir,
Ach, wie teuer bist Du mir,
Selbst in einem schweren Traum!

Aus dikatalektischen und akatalektischen Perioden, die systemartig an einander gereiht sind, besteht der rste Spruch „in das Stammbuch von Friedrich Maximilian Moors“:

Dieses ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält:
Fast wie eine Mördergrube,
Fast wie eines Burschen Stube,
Fast so wie ein Opernhaus,
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten,
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus, die beste Welt.

Der Rhythmus in den Liedern ist meist streng gewahrt. Nur sehr selten sind Anapästen in Jamben eingemischt, wie z. B. in der Strophe auf den Baum in Sesenheim. Z. 5 Name verderben. Z. 6 obern in Acht. Auch die Anapästen sind im ganzen gut gebildet, namentlich in dem schönen Gedichte „Wechsel“. Jedoch finden sich auch Licenzen, wie sie sich ebenso Schiller später gestattet hat. So steht in der Senkung ein Substantiv als zweite Hälfte eines Kompositums, z. B. Leichtsinn im Strome, Wechsel I, 4.; ferner tieftonige Endungen: Bräutigam sich, Mädchenwünsche Z. 2, und einsilbige Worte von grösserem Tongehalt wie: nicht, erst, darf, obda. Z. 6, 8, 13.

Interpunktion.

Auch die Interpunktion ist meistens mit grosser Sorgfalt so angewendet, dass nicht bloss das Ende der Strophe mit einem Satzende, sondern auch das der einzelnen Strophenteile, ja selbst der Perioden mit dem Abschluss eines kleineren oder grösseren Satzteiles zusammenfallen. Selten ist zwischen den Perioden keine Interpunktion, wie z. B. in Kinderverstand, Strophe I, zwischen Periode 2 und 3, und hören dies und das, ‖ vom Lieben und vom Küssen; nur einmal greift eine Strophe in die andre über in der Ode an Zachariä, Str. II. in III.

Freie Kompositionen.

Wir gelangen nun zu den freieren Kompositionen. Teils sind sie noch strophisch gebildet, wie die kleineren epigrammartigen Gedichte, und zwar unregelmässig und von einander abweichend gebaute Strophen oder ganz freie Odenformen, wie sie damals beliebt waren, teils sind sie mehr systemartig gebildete, reihenweis und lose zusammengefügte Verse wie namentlich in den Briefen. Betrachten wir sie einzeln etwas genauer. Vorwiegend Alexandriner sind vereinigt mit einem Vier- und Fünffüssler in den Gedichtchen „Der Demoiselle Schröter“ und „Amors Grab“. Aus katalektischen tetrapodischen und akatalektischen tripodischen Elementen, die sich in drei Perioden zusammenfassen lassen, besteht das Gedichtchen „Der Misanthrop“. Über den ersten Spruch in das Stamm buch von Friedrich Maximilian Moors ist schon gesprochen worden, der zweite enthält eine akatalektische tetrapodische, eine dikatalektische pentapodische und eine akatalektische tetrapodische Periode. In dem Gedichtchen „Die Freuden“ ist die erste systemartige Komposition aus jambischen katalektischen Tetrapodieen, akatalektischen Tripodien und einer akatalektischen Tetrapodie zusammengesetzt; die zweite ist strophisch gebildet und enthält jambische akatalektische Tetrapodieen, eine katalektische Pentapodie, eine akatalektische Dipodie und zum Abschluss des wahrhaft poetischen Sinngedichts eine katalektische Hexapodie („So geht es Dir Zergliedrer Deiner Freuden“). Die Reimverbindung ist eben so frei, teils gepaart, teils gekreuzt, teils noch freier gestaltet, an einigen Stellen fehlt sogar der Reim ganz. Aber bei aller Freiheit der metrischen Komposition ist unverkennbar eine ungemeine Anmut und natürliche Beweglichkeit, die sich auch vortrefflich in den meist kurzen Verszeilen wiederspiegelt. Wie charakteristisch ist nicht das Fangen der Libelle ausgedrückt in der Dipodie: „Da hab' ich ihn!“ Ungleich gestaltet sind die Strophen in dem Liede an Friederike („Nun sitzt der Ritter an dem Ort“). Die erste Strophe enthält zwei jambische prokatalektische pentapodische Perioden, die zweite eine prokatalektische und eine katalektische, die dritte zwei katalektische Perioden, deren zweiter Vordersatz nicht wie in den übrigen Zeilen eine katalektische Pentapodie, sondern eine katalektische Heptapodie (Alexandriner) ist („Und doch fand ich den Weg so gut, als ihn der Küster“). Der Reim ist in der ersten Zeile gekreuzt, in der zweiten umarmend, in der dritten reimen bloss die Vordersätze. Die Strophen des Gedichtes „an Zachariä“ sind aus zwei Perioden zusammengesetzt, deren erste aus einem katalektischen heptapodische Vordersatz und einem akatalektischen tetrapodischen Nachsatz, die zweite aus einem katalektischen hexapodischen Vordersatz und einem akatalektischen tripodischen Nachsatz besteht, eine nicht eben sehr symmetrische Strophenform, wie denn überhaupt dies Gedicht, das ziemlich früh entstanden (1767) und ein Gelegenheitsgedicht ist, mancherlei andere Mängel, wie viele unreine Reime und ungenaue Durchführung des Versmasses zeigt.

Str. 1 Z. 1 steht statt einer katalektischen Heptapodie eine Hexapodie („Dann folg' ich ohnerwartet ihm am Flusse“) Sehr unregelmässig und ungenau ist das Gedicht „Entfernung der Geliebten“ („Ach bist Du fort? Aus welchen güldnen Träumen“). Die Strophenform ist eine Komposition von sogenannten vers irréguliers und zwar enthalten die ersten drei Strophen zwei Perioden, deren erste aus einem Fünffüssler als Vordersatz und aus einem Vierfüssler als Nachsatz, die zweite aus einem Alexandriner als Vordersatz und aus einem Fünffüssler als Nachsatz zusammengesetzt ist. Dagegen in Str. V, 1, VI, 1, VIII, 1 steht statt eines Fünffüsslers ein Alexandriner, während in Str. VI, 3, VII, 3 statt eines Alexandriners ein Fünffüssler sich findet, ferner in Str. IV 2, V 2, VI 2, VII 2 statt eines Vier- ein Fünffüssler. Die innern Bedenken, welche Viehoff (I, 119 und III, 343) vorgebracht hat, muss man als berechtigt anerkennen. „Die Gemütsbewegung,“ sagt er „die das Gedicht ausspricht, hat so sehr den Anschein von etwas Forciertem und deren Ausdruck fehlt es so sehr an dem Goethe'schen Mass, dass man auf jeden andern als Verfasser raten möchte.“ Ich füge noch hinzu, dass die unsymmetrische Komposition und die ungenaue Durchführung der Strophenform ganz und gar von den sorgfältig durchgefeilten Jugendgedichten Goethes abweicht. Das Gedicht „Ein zärtlich jugendlicher Kummer“ ist eine lose Aneinanderreihung jambischer Verse von vorwiegend 4 bis 6 Füssen, in die auch einige Tripodieen und eine Dipodie eingefügt sind. Die Reimverbindung ist bald gekreuzt, bald paarweis, bald umarmend. Die drei „Oden an meinen Freund Berisch“ sind strophisch gebildet, die Strophe zu vier Zeilen. Aber diese Zeilen sind sowohl von verschiedener Länge als von sehr verschiedenem Rhythmus, bald jambisch und jambisch-anapästisch, bald trochäisch und trochäisch-daktylisch in ganz willkürlicher Abwechslung, der Reim fehlt ganz. Dazu kommt noch hin und wieder die Unterdrückung der Senkung z. B. im Brautkranze I, 5, 3, die Práchtféindin herüber, 7, 3, aber die Viélkűństliche 8, 2. Baúm, dánke dem Gärtner 10, 3, Fliéhe sánfte Náchtgäńge; II, 5, 1. Zusammenkünfte auf Kreúzwégen, 5, 4, den ganzen lúchsgléichen Blick III, 4, 4. Aehnlich sind die „Lieder aus Ossian“, nur enthalten die Strophen zuweilen mehr als 4 Verszeilen. Auch hier begegnet man zuweilen der Unterdrückung der Senkung, z. B. Darthulas Grabgesang III, 3, wach aúf, Dárthula, wenn nicht etwa Darthúla gelesen werden muss, Fillans Erscheinung und Fingals Schildklang II, Str. X, 6. Griff jeder hináuf, jéder zum glimmenden Speer; Erinnerung des Gesanges der Vorzeit IV, 4, ein blasser Schíld, zíehend am Himmel hindurch. Die fünf Verse in dem Briefe an Riese (Leipzig, den 21. October 1765) sind jambische Fünffüssler. In demselben Versmass abgefasst sind die ersten 15 Verse in dem zweiten Briefe an denselben (vom 30. October 1865). Ihnen schliessen sich Hexameter an, um in diesem heroischen Versmass, Gottsched, der bekanntlich demselben abgeneigt war, zu persiflieren. Sie sind nicht besonders gut gebildet, da zuweilen Substantive in der Komposition in der Senkung gebraucht werden, z. B. zum Eichgrund hinabkam; Körperbaus Grösze; Aufgang herauf; Untergang nieder, und sehr häufig Trochäen die Stelle von Daktylen vertreten. Noch schlechter gebildet sind die darauf folgenden lateinischen Verse; ihnen reihen sich Alexandriner an, die auch am Schlusse des Briefes vorkommen. Der dritte Brief an Riese vom 28. April 1766 enthält mehrere versificierte Abschnitte, bestehend vorwiegend aus jambischen Tetrapodieen, Pentapodieen und einigen Tripodieen, die durch gekreuzte, umarmende und paarweise Reimverbindungen mit einander verbunden sind. Ihnen schliessen sich jambische Fünffüssler an. Sie sind im ganzen regelmässig gebildet nicht in der Weise des vers commun mit regelmässiger Cäsur nach der vierten Silbe, sondern in der Art des dramatischen Blancverses, so dass sich auch andere Cäsuren finden, die Verse in einander übergreifen und zuweilen sich auch auffallendere Arten des Enjambements zeigen, wie sie nur im Drama üblich sind, z. B. glaubte, dass ‖ aus Meisterhänden; doch ‖ glaubt' ich. Ganz in Versen geschrieben ist der Brief an Friederike Öser in Leipzig, den 6. November 1768. Es sind sogenannte vers irréguliers durch mannigfache Reimverbindungen zu bald grösseren bald kleineren Gruppen verbunden; meistens Vier-, Fünffüssler und Alexandriner, zwischen die selten ein Zwei- oder Einfüssler eingefügt ist und dann nicht ohne einen gewissen Effekt, z. B. „und wenn er (der Tod) nur einmal recht nah uns Haupt geschwebt | der bebt | bei der Erinnerung, so lang er lebt. In Knittelversen geschrieben sind die poetischen Stellen in den Briefen an Kestner, Charlotte Kestner und Gotter (1773). Wie damals die Knittelverse überhaupt zu Gedichten komischen Inhalts benutzt wurden, so ist auch der Ton in diesen Briefen ein humoristischer, lustiger, ja fast mutwilliger und ausgelassener, namentlich in dem Briefe an Gotter. Die Zeilen haben meist vier, selten fünf Hebungen, der Rhythmus ist vorwiegend jambisch, zuweilen trochäisch, zuweilen ist die Senkung nach alter Weise ausgelassen, hin und wieder zweisilbig.

Reime.

Was nun die Reime betrifft, so sind sie im ganzen wohllautend, mannigfaltig und meist rein, wenigstens zeigt sich nichts besonders Auffallendes oder gar die Ohren Verletzendes wie in den Jugendgedichten Schillers. Allerdings finden sich auch unreine Reime, wie bei fast allen modernen deutschen Dichtern. Es liegt aber die Schuld wohl oft mehr an der Sprache als am Dichter. Mit Recht bemerkt Vischer in den kleinen Beiträgen zur

Charakteristik Goethes (Goethe-Jahrbuch B. IV, S. 7): „E und ö, oder ä, i und ü auf einander reimen, ohne das kommt man und vollends in unserer reimarmen Sprache nicht aus, das weiss man, das ist unbestritten. Es verletzt nach meinem Gefühle das Ohr weniger als Reime eines kurzen und langen, obwohl gleichen Vokals, wie hart und Bart, Grab und ab.“ Am häufigsten finden sich bei Goethe die unreinen Reime i und ü Getümmel: Himmel, Höllenfahrt Jesu Christi I, 1, 2, Wüten: gebieten. ebda. XI, 4, 5, Kinder: Sünder, ebda. XII, 7, 9, zugleich mit Verschiedenheit der Quantität, glühn: hin, ebda. XV, 8, 10, ist: geküsst, an Venus III, 2, 5, früh: sie, Kinderverstand I, 1, 3, Küssen: wissen, ebda. I, 5, 6, ziert: rührt, ebda. II, 7, 8, müde: Friede III, 5, 6, spazieren: führen, Mädchenwünsche 11, 12, sie: Müh', Zueignung I, 1, 2, Gefühl: Spiel, ebda. I, 4, 5, Blick: Glück, ebda. III, 1, 2, wisst: küsst, ebda. IV, 1, 2, Hütte: Schritte, die schöne Nacht I, 1, 3, geniesse: Küsse, Glück und Traum II, 4, 5, entrissen: küssen, Reliquie III, 2, 3, Geschicke: Glücke, ebda. III, 5, 6, Glücke: Blicke, Glück der Entfernung 1, 1, 2, Blick: Glück, an Luna II, 1, 4, III, 1, 4, hier: dafür. Amors Grab 1, 3, vergisst: geküsst, Wechsel II, 3, 6, ziehen: Glühen, an Zachariä II, 1, 3, sprühn: hin, ebda III, 2, 4. Ballisten: verwüsten, an Hendel 15, 16, Kühlen: spielen, Stirbt der Fuchs I, 2, 4, lieben: Trüben, Blinde Kuh III, 4, 5, Stücke: Blicke. an Riese 2. Brf. Teil 2, auszuüben: lieben, ebda. Teil 3, Vergnügen: liegen, an Riese 3. Brf. Teil 1, Gebüschen: erfrischen, ebda. Teil 2, ergründen: finden, ebda. Teil 3, mir: dafür, an Frd. Öser III, 9, 10, geübt: giebt, ebda. IV, 2, 5, gerührt: prädiciert, ebda. VIII, 3, 5, Schiebler: Grübler, ebda. VIII, 4, 6, ohnbemüht: versieht, ebda. X, 3, 6, Spiel: Gefühl X, 8, 10, Glücke: Geschicke, ebda. XVIII, 1, 3, Glücke: Augenblicke, ebda. XIX, 9, 11, grüssen: geniessen, ebda. XX, 1, 4, Geflüster: Geschwister, Morgenständchen I, 5, 7, fühle: Spiele, an Friederike 1, 2, Blicke: zurücke, Entfernung von der Geliebten III, 1, 3, Blick: Glück, Willkommen und Abschied IV, 6, 8, liebtest: betrübtest, neue Liebe I, 5, 6, Augenblick: zurück, ebda. II, 7, 8, Flügel: Spiegel, mit einem gemalten Bande II, 1, 3, füllst: willst, wahrer Genuss I, 2, 4, dir: dafür, ebda. I, 6, 8, bemüht: sieht, ebda. VI, 2, 4, geniesse: Füsse, ebda. VII, 1, 3, angebissen: Küssen, ebda. VI, 5, 7, Füssen: geniessen, ebda. IX, 1, 3, schickt: schmückt, ein zärtlich jugendlicher Kummer 13, 14, sieht: geblüht, ebda. 16, 19.

Seltner reimen ä und e. Majestät: steht, Höllenfahrt Jesu Christi VII, 3, 6, genährt: wehrt, Kinderverstand IV, 2, 4, nähen: gehen, Mädchenwünsche 5, 6, befehlen: schmälen, ebda. 7, 8, Nähe: Ehe, Zueignung IV, 3, 6, bebt: untergräbt, Brautnacht I, 2, 4, Poeten: Raritäten, Stammbuch Moors 7, 8, erzählt: fehlt, an Frd. Öser I, 11, 12, begräbt: schwebt, ebda. VII, 2, 3, nehmen: Grämen, Entfernung von der Geliebten II, 1, 3, wähle: Seele, wahrer Genuss V, 1, 3, gewählt: fehlt, ebda. V, 6, 8.

Nicht häufiger reimen ö und e oder ä, was sich frühere und gleichzeitige Dichter auch gestattet haben, namentlich Schiller: zerstöret: beschweret, Höllenfahrt Jesu Christi X, 4, 5, höher: weher, Neujahrslied VI, 3, 6. Verehrung: Bethörung, Glück der Entfernung III, 4, 5, Höhlen: Seelen, an Luna I, 6, 7, Retter: Götter, an Zachariä IV, 1, 3, morgenschön: sehn, Heidenröslein I, 3, 4, Therese: Böse, Blinde Kuh I, 1, 2, sträflich: höflich, an Frd. Öser IX, 6, 8, gewönnet: kennet, ebda. X, 4, 5, erklären: gehören, ebda. XIII, 1, 3, Götzen: setzen, an Gotter 1, 2, Götz: Geschwätz, ebda. 21, 22, Schöne: Thräne, Morgenständchen IV, 1, 3, Frühlingswetter: Götter, Willkommen und Abschied III, 5, 7, Blätter: Götter, mit einem gemalten Band I, 1, 3, entehrt: gehört, an Demoiselle Schröter 3, 4, setzen: ergötzen, an Friederike 4, 5; etwas härter klingt: besser: grösser, Glück der Entfernung I, 4, 5.

Ebenso üblich war es ei und eu (äu) zu reimen, zumal da in der Volks- und Umgangssprache namentlich in dem mittleren und südlichen Deutschland eu (äu) meist wie ei gesprochen wird. Bräute: Seite, Kinderverstand IV, 5, 6, Neide: Beute, Reliquie IV, 5, 6, Freude: Neide, Glück der Entfernung IV, 4, 5, Leier: Ungeheuer an Zachariä V, 1, 3, Seite: Leute, an Frd. Öser VI, 1, 2, leide: Freude, ebda. VI, 3, 4, seid: erfreut ebda. XII, 3, 5, Freund: Feind, an Kestner 15, 16, euch: gleich, ebda. 21, 22, versäumt: gereimt, Morgenständchen VI, 2, 4, vereint: Freund, als ich in Saarbrücken war II, 2, 4, Eiche: Gesträuche, Willkommen und Abschied I, 5, 7, Freude: Seite, ebda. III, 1, 3, Wahrer Genuss VI, 1, 3, IX, 5, 7, Eier: Abenteuer, an Friederike III, 2, 2, 3, scheint: Freund, an Johanna Fahlmer II, 5, 6, Eile: Eule, Misanthrop 3, 4, Mäulchen: Veilchen. Abschied III, 1, 3, Seelenfreude: heute, ein zärtlich jugendlicher Kummer 17, 18; ein schlechter Reim ist: gereicht: gesäugt, an Venus II, 2, 5.

Sehr treffend ist ferner die Bemerkung, welche Vischer in der oben citierten Abhandlung S. 10 macht: „Im Konsonanten unrichtiger Reim kommt selten vor, fehlt aber auch nicht. Oft muss sich Silbe mit g auf Silbe mit ch reimen, so: reicht mit steigt, zeichnen und eignen. Die zu ausgedehnte Vertauschung der Media g mit der Aspirate ch geht fast durch den ganzen Norden von Deutschland, beginnend am Fränkischen; man erkennt hier den Franken; Schiller kennt solchen Reim nicht, hiervor ist er schon durch die heimische Aussprache gesichert, dagegen andere stark schwäbische Reimfehler in Vokalen (z. B. sinken auf henken, Miene auf Scene) hat er in seiner Jugenddichtung häufig und nicht wissentlich zum Scherz, sondern naiv begangen.“ Letzteres habe ich

ausführlich nachgewiesen in der Metrik Schillers S. 35 und 87. Auch die erstere Bemerkung ist zutreffend, wenigstens für die erste und zweite Periode, vergl. Metrik Schillers S. 30, 61 und 62; dagegen finden sich in der dritten Periode einige Beispiele, wo g mit ch reimt (S. 87, 88) und wohl auch hierin ist die Einwirkung Goethes auf Schiller unverkennbar. — In den Jugendgedichten Goethes reimen ausser g und ch, noch b und p, s und sz, v und f, d und t. schlug: Fluch, Höllenfahrt Jesu Christi II, 8, 10, brauchen: Augen, Zueignung II, 3, 6, Eichen: neigen, d. schöne Nacht I, 5, 7, reicht: steigt, an Hendel 1, 2, Zweig: Gesträuch, Mailied II, 2, 4, reicht: zeigt, wahrer Genuss VII, 6, 8, Pompe: Katakombe, an Hendel 11, 12, fliessen: Riesen, 2. Brf. an Riese Teil 2, fliessen: diesen, an Frd. Öser XIX, 15, 18, Nerven: schärfen, ebda. II, 5, 8, lindern: Hintern, Brf. an Gotter, 31, 32, Freude: heute, an Friederike 4, 5, Kinder: Winter 1, 2, erleide: streite, Sehnsucht 4, 5.

Verschiedenheit der Quantität der Vokale kommt nicht eben häufig vor. Wetter: Uebertreter, Höllenfahrt Jesu Christi XV, 7, 9, Spass: das, Neujahrslied III, 4, 5, Lohn: davon, an Venus IV, 2, 5, an: gethan, Zueignung III, 4, 5, ziehn: hin, Unschuld II, 6, 8, gab: hinab, an Zachariä V, 2, 4, geliehn: hin, ebda VI, 2, 4, Flusse: Fusse, ebda. VII, 1, 3, stach: Ach, Heidenröslein III, 3, 4, ihn: hin; Blinde Kuh III, 3, 6, müssen: grüssen, 2. Brief an Riese, Tl. 3, Porzellan: Mann, an Kästner 13, 14, dran: gethan, ebda. an Gotter 13, 14, fortan: gethan, ebda. 33, 34.

An Drollinger erinnern Reime wie: gefall' es: alles, Neujahrslied VII, 3, 6, 'staunt er: hinterher, an Zachariä VII, 2, 4.

Reimstellung.

Von den Reimstellungen kommt die gepaarte allein nicht zu häufig vor; in den beiden Sprüchen: in dem Stammbuch Moors, in dem Gedichte an den Kuchenbäcker Hendel, in den Mädchenwünschen, in dem Gedichtchen an Lenz und an Demoiselle Schröter, sonst aber in Verbindung mit anderen Reimweisen sowohl in strophischen Gedichten, als ganz besonders in den freieren Kompositionen und namentlich in den Briefen z. B. an Kestner und Gotter. Ganz besonders beliebt, wie überhaupt in der modernen Poesie, ist die gekreuzte: ab ab, z. B. in den Gedichten: Das Schreien, Amors Grab, an Zachariä, als ich in Saarbrücken war Entfernung von der Geliebten, an Friederike mit einem gemalten Bande, an Friederike (Balde seh' ich). Noch ein zweites Paar mit anderen Reimlauten, wodurch der zweiteilige Bau der Strophe scharf markiert wird, ab ab cd cd ist hinzugefügt in den Gedichten: die schöne Nacht, die Brautnacht, Unschuld, Morgenständchen, auf den Baum im Wäldchen in Sesenheim, Willkommen und Abschied. Nur die Nachsätze reimen * a * a in dem Liede, stirbt der Fuchs, so gilt der Balg. Variiert ist die einfache Grundform durch Verdoppelung eines Vordersatzes und durch Anhängung einer Periode, deren Nachsatz wenigstens mit den übrigen Nachsätzen reimt: ab aab cb im Heidenröslein. Dagegen stimmen in dem Gedichte an Johanna Fahlmer die letzten drei Reime mit den vorhergehenden gar nicht überein ab ab cc d. Umarmende Reimstellung hat das Gedicht an Luna abba cbbc. Eine Variation der einfachen Grundform ist ab abba in der Strophe „den Männern zu zeigen“. Verschränkter Reim zeigt sich in dem Schmetterling abc abc. Zwischenreim aab ccb findet sich in den Gedichten Neujahrslied, Zueignung, Glück und Traum, Glück der Entfernung, Wechsel, Blinde Kuh, an Friederike (Jetzt fühlt der Engel). Vergrössert ist die Grundform in dem Liede an Friederike (Ich komme bald, ihr goldnen Kinder), aab, ccb, ddb. Eine freie Variation dieser Reimstellung findet sich in der Strophe „ach, wie sehn ich mich nach Dir“ aba, ccb, aab. Verschiedene Reimweisen sind verbunden und zwar Zwischenreim und gekreuzter in der Höllenfahrt Jesu Christi aab, ccb, de, de, gepaarter und umarmender in Liebe und Tugend, aa, bb, cd, dc; gekreuzter und gepaarter in dem Liede „neue Liebe, neues Leben, ab, ab, cc, dd und im Kinderverstand ab, ab, cc, dd, e. Als eine freiere Variation und Erweiterung der gekreuzten Reimstellung ist wohl anzusehn ab, aab, bab im Misanthrop, des gekreuzten und des Zwischenreimes in den beiden Strophen des Gedichtchens die Freuden aab, ab, cdd und aba ccb. Zum Teil willkürlicher Wechsel der gepaarten, umarmenden und gekreuzten Reimverbindung zeigt sich in den übrigen freiern Kompositionen z. B. in dem Gedichtchen „ein zärtlich jugendlicher Kummer“.

Ursprung der Goetheschen Strophenformen.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten übrig, wie weit sich Goethe an die Strophenformen andrer Dichter angelehnt hat. Es ist nun freilich nicht anzunehmen, dass er bei früheren oder gleichzeitigen Dichtern danach gesucht hätte. Denn jeder echte Dichter schafft mit dem Gedichte meistens zugleich unbewusst die entsprechende Form, indem ihn sein angeborner Sinn für Rhythmus instinktiv leitet. Aber es ist ebenso unzweifelhaft, dass die Produktionen anderer Dichter auf ihn wirken und zuweilen so, dass er es selbst kaum merkt. Wie wir sehen, hat der junge Goethe die früheren, oben ausführlicher besprochenen Dichter wiederholentlich gelesen und zum Teil memoriert, so dass es bei seiner ausserordentlichen Gedächtnisskraft ganz natürlich erscheint, dass ihm bei der Abfassung seiner eigenen Gedichte die Strophenformen dieser Dichter als Vorbilder vorschwebten und sicherlich hat er auch manche gradezu entlehnt. Eine eingehende Untersuchung hat dies bestätigt. So kurze

Strophen wie das Maifest hat auch der „dichtende Knabe“ von Götz, nur sind die Verse reimlos und die zweite Zeile endigt klingend: Flieh nicht den Amor, O zarte Schwester, Flieh nicht den Amor! Er fängt Dich doch. Die Strophenform von Liebe und Tugend ist ähnlich der „verliebten Verzweiflung“ von Hagedorn (Gewiss der ist beklagenswert, Den seine Göttin nicht erhört), Goethe aber hat noch eine paarweis reimende Periode vorgesetzt. Ebenso ist die Strophe der Liebe wider Willen ähnlich der Strophe in den „beiden Wanderern“ von Gellert, der aber nach der ersten Periode eine dikatalektische pentapodische eingeschoben und paarweisen Reim angewendet hat (Zween Wandrer überfiel die Nacht, O Velten, nimm Dich ja in Acht, Sprach Kunz von Schrecken eingenommen, Damit wir nicht vom Wege kommen). Umgekehrt fehlen dem „Nachbar“ von Gleim (Mein Nachbar ist ein hübscher Mann, Er ist bei mir als wie zu Hause) die beiden ersten Verse, jedoch ist zuletzt noch ein Vers hinzugefügt. Ganz ebenso gebildet wie die Strophe des Schreiens ist der „Abschied“ von Chloris und der „geheime Rat“ von Gleim (Das beste Mädchen ist mir hold, Und meine Treu' ist echt). Zwei solche Strophen zu einer achtzeiligen sind vereinigt in dem „verliebten Bauer“ von Hagedorn (Rühmt mir des Schulzen Tochter nicht, Nein! sagt nur, sie ist reich). Während in Goethes Neujahrlied die Vordersätze der Perioden zweizeilig ist, sind sie einzeilig im „Vögelchen“ von Gleim, sonst aber gleich (Ein Vögelchen im Walde singt, Ich lieb', ich liebe). Sechszeilige Strophen mit ganz derselben Reimfolge (aab, ccb) wie in dem Goetheschen Gedichte, aber mit einem um einen Versfuss längeren Nachsatze lassen sich übrigens schon aus der ältesten Zeit nachweisen z. B. ein neu Lied von der Stadt Pavia (Mit Gottes Hilf' so heben wir an, Zu Lob' der Kaiserlichen Kron, Ein neues Lied zu singen); die Belagerung der Stadt Stralsund (Der hinkend Bot' bringt neue Mär', Es kommt, ich glaub' vom Sunde her, Hört was sich zugetragen); ferner memento mori von Simon Dach (Du siehest, Mensch, wie fort und fort, Der eine hier, der andere dort, Uns gute Nacht muss geben), endlich das Lied von Paul Gerhard (Geh' aus, mein Herz und suche Freud', In dieser lieben Sommerszeit Und Deines Gottes Gaben). Ganz dieselbe Strophe, wie die Aufschrift auf dem Baume zu Sesenheim zeigt die „Landluft“ von Hagedorn (Geschäfte, Zwang und Grillen, Entweiht nicht diese Trift) und das „Abendlied“ von Kanitz (Wenn Blut und Lüste schäumen, So stärke meinen Geist) und das Lied der Freundschaft von Simon Dach (Der Mensch hat nichts so eigen, So wohl steht nichts ihm an). Die Strophenform der Zueignung entspricht vollständig dem „Morgengesang“ von Gleim (Wohlauf! es tagt vortrefflich schon, Die Nacht muss ab von ihrem Thron). Nicht bloss dieselbe Strophenform, wie das Morgenständchen, sondern zum Teil einen ähnlichen Inhalt hat der „Morgen“ von Hagedorn (Es lockt die Morgenröte, In Busch und Wald, Wo schon der Hirten Flöte, In's Land erschallt). Blinde Kuh hat dieselbe Strophenbildung wie „Gelassenheit“ von Gellert (Was ist's, dass ich mich quäle, Harr seiner meine Seele) und sein „Abendlied“ (Herr, der Du mir das Leben, Bis diesen Tag gegeben). Aus denselben Elementen, wie der Misanthrop, die aber etwas anders geordnet sind, besteht das ebenfalls achtzeilige Gedicht „Der Wettstreit“ von Hagedorn (Mein Mädchen und mein Wein, Die wollen sich entzwein). Ganz dieselbe Strophenform, wie in dem Briefe an Riese (Es ist mein einziges Vergnügen) zeigt der „freiwillige Aktäon“ von Gleim (Entfernt vom Lande der Romanen, Wo Zärtlichkeit das Zepter führt) und das „Lied des Hirten“ von demselben (Ich bin ein Hirt und will es bleiben, Ich könnte doch nichts Bessres sein). Sehr beliebt in damaliger Zeit war die Strophenform des wahren Genusses. Sie findet sich z. B. im „Tage der Freude“ von Hagedorn (Ergebet Euch mit freiem Herzen, Der jugendlichen Fröhlichkeit), in „Mirene“ von eben demselben (Mirene stand an einer Quelle, Bei welcher schöne Veilchen blühn), ferner in „Apollo, ein Hirte“, von demselben (Mein Herz gleicht den zufriednen Herzen, Die Lieb' und freier Mut belebt), in der „Trauerode auf Marianne“ von Haller (Soll ich von Deinem Tode singen, O Marianne, welch ein Lied!), in den „Neujahrsgedanken“ von Creutz (Nacht, die mein Herze hasst und liebet „Wo meine tiefe Schwermut klagt“), in dem „Gespräche der sterbenden Climene und ihres sie beklagenden Lisis“ von Besser (Climene starb und sprach im Scheiden, Nun Lisis, nun verlass ich Dich), in dem Liede des „Gärtners“ von Gleim (Ich armer Gärtner bin zufrieden, und kann auch wohl zufrieden sein); ferner in dem „Füllen“ von Gellert (Ein Füllen, das die schwere Bürde Des stolzen Reiters nie gefühlt) und in der „Güte Gottes“ von eben demselben (Wie gross ist des Allmächt'gen Güte, Ist der ein Mensch, den sie nicht rührt), schliesslich in dem Liedchen von Götz, „Thamire an die Rose“ (Mein Geliebter hat versprochen, Wenn ihr blühet, hier zu sein). Auch die Strophenform von Glück war damals viel angewendet, z. B. von Hagedorn in „Wolf und Pferd“ (Ein matter Wolf voll Nahrungssorgen Betrat an einem Frühlingsmorgen Der fetten Anger feuchtes Grün), in der „Dichtkunst“ (Gespielin meiner Nebenstunden Bei der ein Teil der Zeit verschwunden, Die mir nicht andern, zugehört), in dem „Jüngling“ (Mein Mädchen mit dem schwarzen Haare, Vollendet heute sechzehn Jahre, Und ich nur achtzehn, welch ein Glück!), von Haller in dem Gedichte über „die Ehre“ (Geschätztes Nichts der eitlen Ehre, Dir baut das Altertum Altäre, Du bist noch heut der Erde Gott) und in „Doris“ (Des Tages Licht hat sich verdunkelt, Der Purpur, der im Westen funkelt, Erblasset in ein falbes Grau), ferner von Gleim in

der „Muse“ (O Du, durch die es mir gelungen, Dass ich die Sorgen weggesungen, Die räubrisch oft um mich geschwärmt), in dem „Bauer“ (Ich Bauer leb' in rechten Freuden, Wie könnt ich Könige beneiden, Sie sind nicht halb so froh wie ich), endlich von Gellert in der „beständigen Betrachtung des Todes“ (Was sorgst Du ängstlich für Dein Leben, Es Gott gelassen übergeben, Ist wahre Ruh und Deine Pflicht). Wie bekannt, ist die Strophenform der Höllenfahrt Jesu Christi J. A. Cramer entlehnt. Aehnlich gebildet sind auch die Strophen auf das „Beilager Isaac Steigers“ und auf „das Einweihungsfest der Göttingischen Hochschule“ von Haller, nur dass die letzten vier Verse den sechs ersten des Goetheschen Gedichtes vorangestellt sind (Was reget sich in meinem Busen? Ist es Verwundrung? ist es Lust?) Dieselbe Zahl der Verszeilen und dieselbe Reimstellung wie die Reliquie hat die „Schöpfung des Weibes“ von Gleim, jedoch sind Z. 1, 2, 3, 5, 6 akalektische Vierfüssler statt katalektischer Fünffüssler, während umgekehrt Z. 4 und 7 nicht männlichen, sondern weiblichen Ausgang haben und ausserdem ist Z. 4 ein katalektischer Sechsfüssler (Am Anfang, als die Welt begann, Sah Jupiter den ersten Mann, Wie einsam, wie voll Ernst er sann). Der erste Teil der Strophe des Hagedornschen Gedichtes „an den verlornen Schlaf“ entspricht vollständig dem Liedchen, als ich in Saarbrücken war (Wo bist Du hin, Du Tröster in Beschwerde, Mein güldner Schlaf?) und ganz dieselbe Form hat das kleine Epigramm ebendesselben „Die Einsichtsvollen“ (Es giebt ein Volk, das immer lernen sollte Und immer lehrt). Denselben Strophenbau, aber mit zweizeiligem Vordersatz, wie das Gedicht auf Friederike „Ach bist Du fort“ zeigt das Epigramm Hagedorns, „die Poeten und ihre Verächter“ (Der Erzpoet, der unaufhörlich dichtet, Der Kritikus, der unablässig richtet, Sind nicht ein Paar, das mir gefällt). Der Ode an Zachariä ähnelt „das Gesellschaftliche“ von Hagedorn, jedoch ist Z. 4 nicht ein Drei-, sondern ein Vierfüssler und Z. 1 nicht ein katalektischer Sieben-, sondern ein Sechsfüssler (Ihr Freunde, zecht bei freudenvollen Chören, Auf! stimmt ein freies Scherzlied an), ebenso „Doris“ von Gleim. Aber auch dies Gedicht hat eine symmetrischere Strophenform als das Goethesche. Denn Zeile 1 und 3 sind katalektische Sieben-, Z. 2 und 4 akatalektische Vierfüssler (Beneiden soll man uns! wir wollen unsre Herzen Vereinigen zu gleichem Ziel). Ferner der „Kolonist“ eben desselben, dessen Strophe der Goetheschen am ähnlichsten ist; denn bis auf die dritte Zeile welche gleichfalls ein katalektischer Siebenfüssler ist, stimmen alle anderen überein (Ich bin umhergereist zu Wasser und zu Lande, Hab in der Welt mich umgesehn, Auf frischem Rasen oft und auch auf dürrem Sand Blieb ich oft müssig stehn). Aus denselben Verszeilen wie Mädchenwünsche besteht das Gleimsche Gedicht „das Mädchen vom Lande“. Es ist aber strophisch gebildet und hat eine andere Reimstellung (Ein Mädchen vom Lande Hat so mir den Text Gelesen! Ihr Götter, Hat so mich behext!). Aus Zweifüsslern, aber am Ende auch aus Vierfüsslern ist das Gedicht „an eine Tochter“ von eben demselben zusammengesetzt (Du kleine Brünette, Du reizest uns schon, Und trägest, ich wette, Den Preis der Schönheit davon). Denselben Rhythmus und dieselbe Strophenform wie Wechsel, aber mit einzeiligem Vordersatz hat „der Alte“ von Hagedorn (Ich werde viel älter und Schwermut und Plage, Droht meiner schon sinkenden Hälfte der Tage). Sechs Verszeilen wie das Goethe'sche Lied haben die aufgehobenen Klostergeistlichen, aber die Reimstellung ist paarweis und Z. 1, 2, 5, 6 endigen stumpf, Z. 3, 4 klingend (Nehmt Männer (Weiber) ihr Nonnen! (Mönche!) die Liebe ruft Euch, In ihr auf der Erde gestiftetes Reich!). Sehr beliebt waren damals auch manche von den trochäischen Strophen, welche Goethe gebraucht hat und er mag sie wohl den früheren Dichtern entlehnt haben. So findet sich dieselbe Strophe wie in dem Liede an Friederike mit einem gemalten Bande in der „Undankbarkeit des männlichen Geschlechts“ von Hagedorn (Mit Lauretta, seiner Freude, Sitzt am Alster-Fluss Tiren), ferner in Gleims „Amor“ (Amor ist ein Kind mit Flügeln, Unbeständig, trotzig, blind), und in „Amor und Hymen“ von demselben (Bruder wollen wir uns beide, Heut in Deinem Wäldchen hier). Ganz so gestaltet wie die Strophenform der Nacht ist die „Vergötterung“ von Hagedorn (Holde Phyllis, die Göttinnen (traue mir die Wahrheit zu), und des „reichen Hirten“ von Gleim (Wollte mich Belinde lieben, O wie wohl wär' ich daran), und der „Macht der Liebe“ von Besser (O Du Ursprung aller Klagen, Liebe, schone, schone mein!). Wieland gefiel das Goethe'sche Lied, abgesehen von einigen Ausdrücken, sehr gut; er bemerkt darüber in seinem Merkur II, 1, 55. „Sonst gefällt mir das Liedchen wegen seines geschmeidigen Ausdrucks und seiner leichten Versification.“ Ein wie in dem Gedichte an Venus zwischen zwei Verspaare eingeschobener reimloser Vers findet sich schon bei Hans Sachs, wie in dem Kirchenliede „Warumb betrübstu Dich“, jedoch schliesst die erste Hälfte dort mit dem dritten, dagegen in dem Goetheschen Liede mit dem zweiten Verse, wie dies der Reim beweist. Denselben Rhythmus und fast dieselben Verszeilen hat das Lied Hagedorns „an die Freude“ (Freude, Göttin edler Seelen! Höre mich!), jedoch steht der kürzere Vers hier an zweiter Stelle und ist ein unvollständiger Zweifüssler. Ganz dieselbe Strophenform, wie die des Glückes der Liebe, zeigt auch „Amors Irrtum“ von Gleim (Amor sah Belinden schlafen, Stehend unter ihren Schafen, Sah er ihren Schafen zu), ebenso „Phyllis“ von eben demselben (Phyllis, unter diesen Buchen, Will ich junge Veilchen suchen, Komm und suche sie mit mir), ebenso das 4. „Lied“ von Gellert (Hügel an dem flachen Thale, Wo die Unstrut mit der Saale, Sich vertraut

zusammenschliesst). Vollständig gleicht die Strophe des Goethe'schen Liedes „neue Liebe, neues Leben" dem Gleimschen Trinkliede (Durst nach Wein ist keine Sünde, Diesen edlen Durst hab ich). Sehr viel Aehnlichkeit hat die Strophenform des Schmetterlings mit der ersten Strophe des „Tanzliedes" von Flemming, denn Rhythmus, Verszeile und Reimverbindung (abc, cba) ist dieselbe; nur die 1. und 6. Zeile der Goethe'schen Strophe ist katalektisch, dagegen bei Flemming akatalektisch (Lasst uns tanzen, lasst uns springen, Denn die wollustreiche Herde, Tanzt zum Klange der Schalmeien). Bei dem Gedichtchen „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg" hat ihm vielleicht „Amor im Tanz" von Heinrich Albert (Junges Volk, man rufet euch Zu dem Tanz hervor) vorgeschwebt, jedoch ist dies Lied achtzeilig und die kürzeren Zeilen endigen stumpf, dagegen bei Goethe klingend. Inhalt und Form des Heidenröslein sind dem allbekannten Volksliede entlehnt, das uns Herder in seinen Stimmen der Völker in Liedern mitgeteilt hat. Vermutlich hat er es dem jungen Goethe schon in Strassburg gezeigt und dieser dasselbe mit feinem Takte umgebildet. Denn sowohl die einzelnen Aenderungen sind recht poetisch, als ganz besonders der Schluss, in dem das Schicksal des Rösleins zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht worden ist. Metrisch ist es ganz vollendet und zeigt von dem feinen Formensinn des jungen Goethe. Das Volkslied nämlich, wie es in Herders Auszug über Ossian und die Lieder alter Völker erscheint, zeigt, was man öfters bei volkstümlichen Gedichten beobachten kann, bei mehreren Zeilen einen Auftakt so in Str. I, Z. 1 Es sah, Z. 2 Ein Röslein, Z. 3 Er sah, Z. 5 Und stand, Str. II, Z. 1 Der Knabe, Z. 3 Das Röslein, Str. 3, Z. 1 Jedoch, Z. 2 Das Röslein, Z. 3 Das Röslein. Bereits in seiner Volksliedersammlung hat Herder denselben zum grössten Teil beseitigt; stehn geblieben ist er noch I, 1 u. 5, II, 1 u. III, 2, dagegen ist er weggelassen in I, 2 (ein) Röslein, I, 3 (er) sah II, 3 (das) Röslein, III, 1. ist jedoch in doch geändert; III, 2 u. 3 der Artikel (das) unterdrückt. Goethe hat schliesslich den trochäischen Rhythmus vollständig durchgeführt, indem er das „es" in I, 1 strich; I, 5 umdichtete, sah's mit vielen Freuden, statt: und stand in süssen Freuden, ferner in II, 1 den Artikel von Knaben abwarf und in III, 2. in echt volkstümlicher Weise, worauf schon Herder in dem Auszug hindeutete, das Röslein in 's Röslein verkürzte. Die Strophen in den Briefen an Johanna Fahlmer sind dieselben wie in der „Jugend" von Hagedorn (Sollt' auch ich durch Gram und Leid Meinen Leib verzehren), und in dem Jüngling von Gleim (Lasst den alten Ehrenmann Unsre Jugend schelten). Die erste Strophe des Gedichtes „nun sitzt der Ritter" gleicht vollständig denen im Liede an „Doris" (Von allen den Tyrannen frei, Die mich gefesselt hatten), und in dem „Liede an Götz" von eben demselben (Der weise Mann, der selten ist, Dem Wollust aus dem Herzen quillet). Eine zwangslose Verbindung von katalektischen und akatalektischen trochäischen Tetrapodieen wie in dem ersten Teil der Verse in das Stammbuch Moors zeigen die Gedichte Hagedorns „der Fuchs ohne Schwanz" und die Fabel: „der Esel, der Affe und der Maulwurf". Ueberhaupt finden sich solche paarweis reimende, bald männlich bald weiblich ausgehende oder mit männlichem und weiblichem Ausgange abwechselnde Verse schon in Volks- und Kirchenliedern und waren auch zu Goethes Zeit üblich. Wenn man mit männlichen und weiblichen Versen gewechselt hatte, schloss man, wie hier auch Goethe thut, mit einem männlichen Paare oder mit einem reimlosen Verse. Aehnlich sind auch die Verse Goethes in Lenzens Stammbuch gebildet: (Zur Erinn'rung guter Stunden, Aller Freuden, aller Wunden, Aller Sorgen, aller Schmerzen, In zwei tollen Dichterherzen, Noch im letzten Augenblick, Lass ich Lenzen sie zurück). Eine Verbindung von Fünffüsslern und Alexandrinern wie in Goethes Gedichten Amors Grab und an Demoiselle Schröter findet sich auch bei andern Dichtern, z. B. bei Gleim in den Sinngedichten „Der Vater und die nicht schöne Tochter" (Du magst Dich nicht, mein gutes Kind betrüben, Wenn eine Schöne nur der Herzen Heldin ist) und des „Federhelden Grabschrift" (Hier ruht ein Federheld! Er klagte Hungersnot). Auf die Epistel an Friederike Öser hat wohl Wielands Musarion eingewirkt, wo sich gleichfalls eine Mischung von Alexandrinern mit Vier- und Fünffüsslern zeigt, ebenso wie in vielen Fabeln Gellerts. Diese vers irréguliers, welche sich in jener Epistel, ferner in dem Gedichte „ein zärtlich jugendlicher Kummer" und strophisch gegliedert in dem Liede an Zachariä und dem Liede an Friederike Brion: „Ach bist Du fort?" finden, waren damals sehr beliebt. Sie wurden nämlich schon im 17. Jahrhundert von Frankreich bei uns eingeführt und vielfach in der leichten Erzählung, der Fabel und in Recitativ des gesungenen Dramas angewendet. Auch Goethe hat sich diese freie Mischung von Alexandrinern mit Vier- und Fünffüsslern frühzeitig angeeignet und während die Gedichte in reinen Alexandrinern nicht über das Jahr 1778 hinausreichen, wo die in das Jahrmarktsfest von Plundersweilern eingelegten Scenen der Tragödie Esther in Alexandriner umgearbeitet erschienen, hat er diese freiere Form festgehalten und wie wir später sehen werden, fast durch sein ganzes Leben und Dichten geübt. — Prosa, jambische Verse, Hexameter und Alexandriner wechseln mit einander ab in dem Briefe an Riese, den 30. October 1765. Die Verbindung der verschiedensten Darstellungs- und Versarten ist für jene Zeit recht charakteristisch und dieser Brief ein vortrefflicher Beleg für den damaligen Kampf um die sich allmählich vollziehende Veränderung in den metrischen Formen. Denn so lange Gottsched herrschte, war die allgemein gebrauchte Form der Alexandriner, mit jenem wurde auch dieser gestürzt und gerade

Gottsched ist in diesem Briefe der Gegenstand des Spottes und Hohnes. An die Stelle der Alexandriner traten später die Formen, die auch hier schon sich zeigen, die Prosa, der fünffüssige Jambus im Drama und der Hexameter im Epos. Insofern ist dieser Brief litterarisch und metrisch höchst wichtig, wie denn überhaupt die gesamte Dichtung Goethes den mannigfachen Wechsel in den metrischen Formen, wie er sich von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis in das erste Drittel des neunzehnten Jahrhunderts vollzog, deutlich erkennen lässt.

Anwendun der verschiedenen Rhythmengeschlechter

Blicken wir noch einmal zurück, so zeigt sich schon in dieser Periode eine ziemlich grosse Mannigfaltigkeit von metrischen Formen. Am zahlreichsten sind die jambischen angewendet, im ganzen 18, darauf folgen die trochäischen, 12, und nur 2 mal jambisch-anapästische. Wenn wir noch die freieren Kompositionen zusammenrechnen, so beträgt die Gesamtzahl etwa 40.

Was schliesslich die Anwendung der verschiedenen Rhythmengeschlechter anlangt, so gebrauchte Goethe den munteren, lebendigen, jambischen Rhythmus in dem wunderschönen Mailiede, dessen kleine Strophen und deren drei- und zweifüssige Verszeilen vortrefflich zu den kurzen Ausrufungen des natur- und liebeseligen Dichters passen. Ebenso eignen sich sehr gut die vier verkürzten vierfüssigen Zeilen des nach dem Italienischen gebildeten Liedchens „Das Schreien" zu der Darstellung des schalkhaften Inhalts, ferner die drei- und vierfüssigen Verse zu dem neckischen Gedichtchen der „Misanthrop" und die meist vierfüssigen Verse der vierzeiligen Strophen des Liedchens „nun sitzt der Rttter an dem Ort" zu der humoristisch behaglichen Stimmung. Ein spöttischer Ton und zugleich ein sehnsüchtiges Verlangen durchklingt die sechszeiligen, aus vierfüssigen Versen bestehenden Strophen der „Liebe wider Willen". Ebenso entsprechen die sechs verkürzten vierfüssigen Zeilen der „Blinde Kuh" dem heitern Spiele und der damit freilich auch verbundenen Täuschung. Mit ungemeiner Leichtigkeit bringen den muntern Inhalt der Zueignung die beweglichen Vierfüssler zum Ausdruck. Aehnlich gebaut sind die Strophen des Neujahrsliedes, nur geben die unvollständigen Dreifüssler an dritter und sechster Stelle dem Liede noch mehr Bewegung und etwas Neckisches. In anmutiger Weise beschreiben die verkürzten und unvollständigen vier- und dreifüssigen Verse in dem Gedichtchen „die Freuden" das Spiel der Libelle und das Haschen und Fangen derselben. Die achtzeiligen, aus vierfüssigen Versen bestehende Strophe der Aufschrift auf dem Baume zu Sesenheim drückt des Dichters innigsten Wunsch fur das Wohl des heitern Kreises aus, in dem er damals sich so glücklich fühlte. Dieselbe Strophenform hat er gewählt, um in dem elegischen Gedichte „ein grauer, trüber Morgen" seine Sehnsucht nach der entfernten Geliebten auszusprechen. Aehnlich gebaut sind die Strophen der Morgenständchens: „Erwache, Friederike, | Vertreib die Nacht", aber dadurch, dass an 2., 4, 6. und 8. Stelle Zwei- statt Vierfüssler stehen, wird der Ton lebhafter und während die vorhergehende Strophe mehr eine elegisch-schwermütige Betrachtung enthält, wozu die längeren Verse sehr gut passen, ist diese verkürzte Form viel geeigneter in schnellem Wechsel das lebhafte Verlangen, die Unruhe und den Unmut wirkungsvoll auszudrücken. Eine unverkürzte achtzeilige Strophe gebrauchte er in dem Gedichte „Liebe und Tugend" zur Darstellung eines schalkhaften Gedankens. Die längere neunzeilige Strophe des Gedichtes „Kinderverstand" passt zu dem breiten Bänkelsängerton und dem behaglichen Humor, der sich in diesem leichtfertigen Liede bemerkbar macht. Die aus Fünffüsslern gebildeten Strophen und namentlich die grösseren hat er gern zu etwas ausführlicheren und behaglichen Schilderungen glücklicher Stimmungen oder eines bedeutsamen Inhalts benutzt. Die aus sechs verkürzten fünffüssigen Zeilen zusammengesetzten Strophen des Liedes „das Glück" spricht die etwas elegisch gefärbte Sehnsucht nach dem geliebten Mädchen aus; das Bewusstsein unzertrennlicher Seelengemeinschaft durchjubelt die ähnlich gebaute Strophe des wunderbar schönen und innigen Liedchens „Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle". Dem reflektierten Inhalte entspricht die etwas längere Strophe der Reliquie.

Mit einer gewissen behaglichen Breite stellt der Dichter uns in der noch längern achtzeiligen, aus verkürzten fünffüssigen Versen zusammengesetzten Strophe des „wahren Genusses" den genügsamen, im Bewusstsein der Liebe seines verehrten Mädchens ganz beseligten Liebhabers dar und in dem herrlichen Gedichte auf Friederike „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde" spricht er in jubelnden Tönen das feurige Verlangen und die glückselige Stimmung des zu seinem Mädchen eilenden Geliebten aus, ebenso wie in den etwas anders gestalteten Strophen des lieblichen und herzlichen Liedchens: „Ich komme bald, ihr goldnen Kinder". Endlich ist in den längeren dem vorletzten Gedichte gleichen Strophen der Brautnacht das etwas verfängliche Thema mit grosser Zartheit und künstlerischem Geschick durchgeführt und das heimliche Glück der eben vereinten Gatten, die stille Wonne und die feine Schalkhaftigkeit so recht voll und ganz zum behaglichen und harmonischen Ausdruck gebracht. Noch länger sind die zehnzeiligen Strophen der Höllenfahrt Jesu Christi und ihr bewegter und bedeutsamer Inhalt ist vortrefflich durch den jambischen Rhythmus und die grössere Strophenform hervorgehoben. Die teils fünf- teils sechsfüssigen Verse des epigrammatischen Gedichtchens Scheintod oder Amors Grab enthalten einen schalkhaften Gedanken; fast aus denselben Elementen und ebenso aus vier Zeilen besteht die der Demoiselle

Schröter huldigende Strophe. Herzliche Sehnsucht und innige Liebe atmet das Lied an Friederike „Wo bist Du itzt, mein unvergesslich Mädchen | Wo singst Du itzt?“ Aber die den verkürzten Sechsfüsslern hinzugefügten Zweifüssler schildern zugleich die Unruhe und innere Bewegung des Dichters. Schwermütiger und voll düstrer Verzweiflung ist der Abschied „Ach bist Du fort! aus welchen güldnen Träumen“, daher sind auch die zweite und vierte Zeile länger, statt Zwei- Vierfüssler; auch ist die dritte Zeile um einen Versfuss erweitert, was aber freilich nicht sehr symmetrisch ist. Ebenso drücken die aus sechsfüssigen mit vier- oder dreifüssigen Versen zusammengesetzten Strophen des Gedichtes an Zachariä den Schmerz um den scheidenden Freund aus. Zur Parodierung sind endlich die Alexandriner verwendet in dem Gedichte auf Hendel. Die absichtlich pomphafte Sprache und die langen Verse kontrastieren effektvoll mit dem Preise des — Kuchenbäckers und seiner Waare. Nur zweimal ist der jambisch-anapästische Rhythmus angewendet aber ungemein glücklich, das eine Mal in dem kleinen niedlichen Gedichtchen Mädchenwünsche, dessen behende Zweifüssler der neckischen Plauderei des nach einem Bräutigam und nach grösserer Freiheit sich sehnenden jungen Mädchens entsprechen. Ferner schildern die längeren vierfüssigen Verse und der bewegte Rhythmus in dem Gedichte „Unbeständigkeit“ oder „Wechsel“ das Spiel der Wellen und das Glück der immer wechselnden Liebe.

Mit demselben Geschick und demselben feinen Takte sind auch die trochäischen Strophen angewandt. So schmiegen sich die leichten und zierlichen, aus vierfüssigen Zeilen zusammengesetzten Strophen des ausgezeichneten Liedes „Kleine Blumen, kleine Blätter“ dem anmutigen und lieblichen Inhalte aufs schönste an. Dieselbe Strophenform hat das reizende Liedchen: „Balde seh ich Riekchen wieder | Balde, bald umarm ich sie“ und muss man dem Dichter recht geben, wenn er fortfährt: „Munter tanzen meine Lieder | Nach der süssten Melodie“. Ganz entsprechen dem muntern, neckischen Scherze eines Gesellschaftsliedes die Strophen in „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg“. Ein andrer etwas mehr elegischer Inhalt erfüllt dieselbe Strophenform im „Abschied“. Die nicht eben sehr künstlerisch vollendeten Strophen des Gedichtes an Venus enthalten ein Gebet an die Liebesgöttin. Das Glück ungetrübter Heiterkeit spricht der Dichter in der sechszeiligen Strophe des Liedes „das Glück der Liebe“ in einem mehr reflektierten Tone aus und schildert in ausführlicher Weise im „Schmetterling“, dessen ebenfalls längere Strophen dieselben Verszeilen, wie das vorige Gedicht, aber in etwas andrer Ordnung enthalten, die Zärtlichkeiten einer Schäferstunde. Die achtzeiligen Strophen von derselben Struktur, wie in dem Glück der Liebe durchdringt in dem Gedichte „die Nacht“ die süsse Heimlichkeit der Sommernacht und das glühende Verlangen nach der Geliebten, ebenso die aus denselben aber etwas anders geordneten Elementen zusammengesetzten Strophen des Liedes „an den Mond“ und das neunzeilige Liedchen „Sehnsucht“. Die der „Nacht“ gleichen Strophen von „Unschuld“ drücken den Gedanken aus, dass Liebe und Unschuld nicht immer vereinigt sind. Die zehn meist paarweis reimenden Verse in das Stammbuch Friedrich Moors geben eine launige Schilderung der besten Welt in vollständigen und verkürzten trochäischen Vierfüsslern, dagegen in der zweiten Strophe, die das treibende Motiv des Autors angiebt, ist recht treffend der bewegtere jambische Rhythmus gewählt. Während in dem Gedichte an Johanna Fahlmer ein trivialer Ton herrscht, stimmen in dem Heidenröslein Form und Inhalt auf das harmonischte zusammen. Die kurzen Verse entsprechen vortrefflich der muntern Beweglichkeit und Lebendigkeit und dem kecken Zugreifen des Knaben; dazu kommt noch der echt volkstümliche Refrain. Werfen wir noch einen Rückblick auf die Lieder aus der Leipziger und Strassburger Zeit und ihre metrischen Formen, so herrscht in den ersteren fast überall die Reflexion, in den letzteren dagegen spricht sich das unmittelbare Gefühl ganz naiv aus; in den ersteren macht sich zuweilen ein superkluger, ja sogar frivoler Ton bemerkbar und eine gewisse behagliche Breite in dem Ausmalen neckischer, schalkhafter, mitunter verfänglicher Situationen, dagegen zeichnen die Lieder an Friederike Brion eine natürliche Frische, eine wahre Innigkeit, eine keusche Zärtlichkeit und unvergleichliche Anmut bei aller Kürze der Darstellung aus, die Strophenformen der Leipziger Zeit sind dem reflektierten Tone gemäss öfters länger und breiter angelegt, die aus der Strassburger Periode, auf welche vielleicht auch die Formen des Elsässischen Volksliedes gewirkt haben mögen, zeigen eine grosse Einfachheit, es sind meist kurze, vierzeilige Strophen. Die Formen der Leipziger Lieder sind mannigfaltiger und haben neben dem jambischen auch den jambisch-anapästischen und öfters den trochäischen Rhythmus, dagegen die lebhaften, feurigen Empfindungen der Strassburger Zeit sind vorwiegend in dem dazu entschieden mehr geeigneten jambischen Rhythmus geschildert. Vergleichen wir noch zum Schluss diese Jugendgedichte Goethes mit den Schillerschen, welcher Abstand! Hier ungezwungene Natürlichkeit, Frische und Anmut, dort oft Masslosigkeit, Ueberspannung und Rohheit, hier meist eine bewundernswerte Glätte und Anmut der Formen, dort oft die grösste Unbeholfenheit und viele Verstösse gegen die einfachsten Gesetze der Symmetrie und des Wohllauts; Goethes Lieder sind fast alle sangbar und komponiert, von Schiller fast keins komponierbar.

Königliches Gymnasium in Bromberg.

Zu der

am 1. April 1887

stattfindenden

Schul-Prüfung

ladet

im Namen des Lehrerkollegiums
ergebenst ein

Direktor Dr. Guttmann.

Inhalt: Beiträge zur Metrik Goethes. (Dritter Teil.) Vom Oberlehrer Dr. Eduard Belling.

Bromberg 1887.
Buchdruckerei von A. Dittmann.

1887. Progr. No. 139.

Der Jahresbericht ist besonders ausgegeben.

Beiträge zur Metrik Goethes

(Fortsetzung)

von

Oberlehrer Dr. Eduard Belling,

Drittes Kapitel.

Ueber Goethes französische und deutsche Alexandriner.

Wir gelangen nun zu Goethes ersten dramatischen Versuchen „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen". Sie sind beide in Alexandrinern abgefasst. Das kann uns nicht wundern, wenn wir bedenken, wie lange Goethe in seiner Jugend unter dem mittelbaren und unmittelbaren Einfluss der französischen Dichtung und Verskunst gestanden hat. Nachdem er durch die Uebersetzung einer Scene des „Menteur" von Corneille eine Vorübung in diesem Metrum durchgemacht hatte, wandte er dasselbe in seiner ersten selbständigen dramatischen Produktion, in der Laune des Verliebten an. Dies Schäferspiel ist ganz im Geiste der französischen Dichtung abgefasst. Es überrascht fast durch die Lieblichkeit und Anmut des Tones, die feine psychologische Beobachtung des menschlichen Herzens und den fast mustergültigen Gebrauch der Sprache und des Versmasses; und dieses, der Alexandriner, passt hier vollständig zu dem ganzen Wesen des Stückes. Sehr treffend ist, was Viehoff in seiner Biographie Goethes I, 121 und 122 darüber sagt: „Der erste Blick auf die Handlung unseres kleinen Schäferspiels lässt erkennen, dass sie ganz nach dem Vorbilde des französischen Dramas möglicht einfach angelegt ist. Die Personenzahl konnte nicht geringer genommen werden, wenn der Kontrast, worum es dem Dichter zu thun war, der Gegensatz einer ruhig zufriedenen Liebe und einer von ängstlicher Eifersucht getrübten veranschaulicht werden sollte. Einheit der Zeit und des Ortes sind so genau, wie in einem der französischen Muster beobachtet. Der Gegensatz in den Gesinnungen, die strenge dualistische und antithetische Gruppierung der Charaktere könnte man auf die Einwirkung des Alexandriners zurückführen wollen, wie denn Schiller in der That das Charakteristische des französischen Dramas überhaupt, die antithetische Natur, die es nicht bloss im syntaktischen Bau, in der Periodisierung, sondern auch in der gesamten Form und Anlage, in dem innersten Geiste der Dichtung offenbart, aus dem Einfluss jenes Metrums zu erklären versucht. „Die Charaktere, sagt er, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes; und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen des Tänzers leitet, so auch die zweischenklichte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemütes und der Gedanken." Allein schon die Beschaffenheit der Aufgabe, die sich der Dichter hier gestellt hatte, musste ihn das Stück auf einer antithetischen Grundlage aufbauen lassen und es war ein glückliches Zusammentreffen, dass der damals übliche dramatische Vers sich dem Grundcharakter der Dichtung harmonisch anschloss. Dasselbe Versmass ist für die Mitschuldigen gebraucht und ebenso wie im ersten Stück vortrefflich durchgeführt. Der Ton ist frisch und lebendig, die Handlung bewegter als in der Laune des Verliebten, die Personen zum Teil volkstümlicher. „Ordinäre Leute sind sie alle," heisst es in einem Briefe an Zelter. Alles dies erklärt manche besondere Eigentümlichkeiten sowohl im Gebrauch der Sprache wie des Versmasses. Ich füge noch die beiden in dasselbe Metrum umgearbeiteten Scenen des Jahrmarktes zu Plundersweilern hinzu. Sie waren bekanntlich anfänglich in Knittelversen geschrieben. Sie knüpfen zwar lose an Racines Esther (Akt I. Scene III und Akt II, Scene V) an, aber Goethe hat dabei mehr die Verspottung der französischen Tragödie und ihres Pseudo-Klassicismus überhaupt als die des Racineschen Stückes im Auge. Mit Rücksicht darauf war die Anwendung des Alexandriners notwendig und der Kontrast zwischen diesem langatmigen Versmass und der parodierenden Uebertreibung des Inhalts macht eine köstliche, komische Wirkung. Schliesslich hat Goethe dies Versmass, abgesehen von einigen kleineren Dichtungen, noch angewendet im vierten Akte des zweiten Teiles des Faust in der mit gelungener Ironie durchgeführten Darstellung, wie der Kaiser nach dem Siege, den er mit Hilfe der Zauberer erfochten, wieder die

alte Wirtschaft einführt, die vier Erzämter einsetzt und die Fürsten auf Kosten des Reiches mit einer Fülle von Rechten und Gaben ausstattet und überhäuft, wobei die Unverschämtheit des Erzbischofs, der immer wieder zurückkommt und immer noch nicht genug hat, einen wahrhaft komischen Effekt hervorbringt. Zur Darstellung dieses Gegensatzes von salbungsvollem, feierlichen Ernst mit schmachvoller Habsucht und niedriger kriechender Gesinnung und zur Schilderung des bei allem Glanze hohlen und geschraubten Zustandes des Reiches hat Goethe sehr glücklich den Alexandriner benutzt.

Goethes französische Alexandriner.

Ehe wir jedoch zur Besprechung der metrischen Eigentümlichkeiten dieser Stücke übergehen, dürfte es interessant sein, einen Blick auf Goethes Versuche in französischen Alexandrinern zu werfen. Bekanntlich hat er einen französischen Brief an Augustin Trapp in Frankfurt gerichtet und ihm einige Alexandriner hinzugefügt. Die Verse sind im ganzen korrekt gebildet. Nicht korrekt ist Vers 7. Jamais il ne m'écrit des nouvelles agreables. Wahrscheinlich hat Goethe das ea in agreables zweisilbig gelesen, wie in Vers 36. Un poignard de sa main me serait agreable. Dann ist aber das e in der Schlusssilbe von nouvelles vernachlässigt, auch ist der Reim agreables und accable ungenau.

Weibliche Cäsur.

Ferner findet viermal weibliche Cäsur statt bei nicht folgender Elision. V. 20. Tout qui la voit l'admire, qui la connoit l'adore. V. 22. Un rival est plus digne de cet enfant que moi. V. 27. Au sommet de la science monté par l'industrie. V. 38. Comme elle est mon amante, vous serez mon ami. Einen Fehler macht Goethe in V. 21. Mais faut-il eveiller, l'idée plein d'effroi bei idée. Denn weibliche Endungen mit vorhergehendem Vokal sind aus dem Innern des Verses verbannt, und wenn sie vorkommen, so muss das e vor einem Vokal oder h muette elidiert werden.*) Ausserdem ist ein sprachliches Versehen l'idée plein d'effroi statt pleine ebenso wie V. 34 ou m'a il oublié, statt m'a-t-il. Unvollständig ist V. 2 in dem bei Gelegenheit der Durchreise der Königin Antoinette geschriebenen Gedichtchen: Pour bénir les mortels comblés de misère, und der letzte: O siècle! o temps! o moeurs!

Deutsche Alexandriner.

Was nun die übrigen in deutschen Alexandrinern abgefassten Gedichte betrifft, so finden wir die weibliche Cäsur auch in den Schlussversen des Briefes an Riese vom 30. Oktober 1765. Zu sehn ob die Protase ein hartes Herz erweicht; Zu sehn ob man durch Reglen der Liebe Zweck erreicht; Und ob er in dem Tone wie er den Ulfo singt; Mit des Corvinus Versen das Herz der Schönen zwingt." Eine solche Freiheit, die in der damaligen französischen Poesie streng verpönt war, haben sich aber auch andere deutsche Dichter gestattet, wie Kleist, Ewald, Götz, Göckingk und Dusch (vergl. Koberstein 3, 5, 263). Wie kamen nun die deutschen Dichter darauf? Diese Frage beantwortet Karl Bartsch sehr treffend in dem Goethe-Jahrbuch I, 125: ‚Gewiss nicht dadurch, dass sie wussten, dass in der älteren französischen Poesie die weiblichen Cäsuren unbedenklich gestattet waren**), auch nicht durch die versuchte Nachahmung des Nibelungenverses; denn weder von altfranzösischer Poesie noch vom Nibelungenliede wussten diese Dichter, sondern durch das Vorkommen weiblicher Cäsuren bei stattfindender Elision im französischen Verse. Da man nicht gewohnt war, im Deutschen über die Cäsur hinüber zu elidieren, so sah man solche französische als wirkliche Verse mit weiblichem Einschnitt an, was sie nur scheinbar sind, und baute dergleichen auch im Deutschen, der junge Goethe sogar, wie wir gesehen haben, im Französischen.' Im übrigen sind die Alexandriner in diesem Briefe und in dem Gedichte auf den Kuchenbäcker Hendel im ganzen korrekt; ebenso sind sie auch in den Gedichten, welche in vers irréguliers abgefasst sind, regelmässig gebildet sowohl in Hinsicht auf die Cäsur als auch auf die regelmässige Abwechslung männlicher und weiblicher Reime. Nur in dem Gedichte „ein zärtlich jugendlicher Kummer" und in dem Briefe an Friederike Oeser ist dieselbe nicht fest gehalten, sondern auch freiere Reimstellung gebraucht worden. Jedoch findet wenigstens in den gekreuzten Reimen der letzteren Dichtung bis auf einen Fall (hie: gleich: Harmonie: reich) der nach der französischen Regel geforderte Wechsel statt. Entsprechend der willkürlichen Reimverbindung in dem ersteren Gedichte ist auch die Cäsur zuweilen vernachlässigt, z. B. in V. 10. In runder Hand, du Sonnengott, das Zwillingspaar. V. 16 und 17. Die Veilchen aus dem jungen Gras und bückend sieht || Sie heimlich nach dem Busen, sieht mit Seelenfreude.

Die Alexandriner in den Dramen. Versbetonung.

Betrachten wir nun die besondern Eigentümlichkeiten des Alexandriners in den Dramen. Was nun zunächst die Verschiebung des Hochtones betrifft, so ist sie im ganzen selten. Dies beweisen die wenigen Fälle, die sich aus allen drei Stücken anführen lassen; aus der Laune des Verliebten: V. 283. Liebháber. 304. grausámer. 331. Hochmütiges. 333. antwórt ich. 409. abwésend. 433. dennóch; aus den Mitschuldigen: 179. aufmérksam. 196. Anbéter. 379. neugiérig. 574. wohlfeíl 626. nichtswürdige. 571. Richárd; aus dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: 375. zehntaúsend. 382. unschúldigem. 502. Undánkbare. 525. sorgfáltigem; aus dem Faust: Zufálle 6246. frohmütiges 6285. einfách 6295. Erzschénk 6298. vollgültig 6336. Reinschrift 6360. fischreíchen 6366.

*) Die Wortausgänge ie, oue, ue und dergl. im Innern des Verses, auch wo Elision nicht stattfinden kann, vorkommen zu lassen (und zwar zweisilbig), ist noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts für erlaubt gehalten worden, z. B. que quand i'estois à Galathée ioinct (Marot). Jedoch Ronsard hat dann in seinem Art poét. die Vorschrift gegeben: es solle im Innern des Verses das e der Wortausgänge ee, oue, ees, oues, ues beseitigt werden. Vergl. Tobler vom französischen Versbau S. 35—37.

**) Die alte Dichtung, welche im allgemeinen die Cäsur kräftiger sein lässt als die heutige, hat sie wenigstens in der Epik, dem Versende insofern gleichgestellt, als sie die Natur des Verses dadurch nicht verändert erachtet, wenn hinter der betonten Silbe, nach welcher die Cäsur eintreten soll, noch eine tonlose Silbe steht, während das zweite Versglied doch seine gewohnte Silbenzahl bewahrt, z. B. Cele ne fut passage | folement respundiét, Charlem. 12. Tobler v. franz. Versbau S. 69.

Dagegen häufiger erscheint die Kollision zwischen logischem und Versaccent nnd zugleich macht man öfters die Beobachtung, dass sie namentlich im ersten Fusse des ersten Hemistichs eintritt, zuweilen auch beim Beginn des zweiten. Der Grund liegt wohl darin, dass der erste Fuss am ehesten eine schwebende Betonung zulässt, wie dies Lieder und Gedichte aus der frühesten Zeit beweisen. (Vergl. Brambach, über die Betonungsweise der deutschen Lyrik S. 21.) In der Uebersetzung des Menteur: V. 86. Die Art zu geben gilt mehr áls das, was man giebt. In der Laune des Verliebten: V. 85. wirft ér mir etwas vor, fängt ér an mich zu plagen. V. 144. dass sie — Bürgst Dú mir denn, dass sie mich wirklich liebt? 178. Dich núr soll dieser Arm, Dich diese Hand nur fassen. V. 246. wo ist die Rose? Sie hat sie ihm gében müssen. V. 271. Hier wó du wohnst, soll auch der Blumen Wohnplatz sein. V. 323. Heut íst ein grosser Tag, der deinen Hochmut nährt. V. 324. Heut wírst Du manchen sehn, der Dich als Göttin ehrt. V. 302. Du fragst? plagst Dú mich nicht? ich möchte rasend werden. V. 386. unendlich! nun so komm! hörst Dú dort die Schalmeien. V. 446. Denk ích nur dran, mein Herz möcht da vor Bosheit reissen! V. 471. (Egle) Liebst Dú Aminen? (Eridon), Sie wie mich. (Egle) und kannst mich küssen? V. 395. Heut wírd mein Wunsch erfüllt. Wart núr, ich will Dich lehren. V. 427. Das kánn beständig sein, das núr kann wirklich lieben. V. 441. Auf! séi zufrieden Freund! Sie rächen sonst die Thränen. V. 461. Drück síe an deine Brust und fühl dein ganzes Glück. In den Mitschuldigen: V. 107. eins únd dann wieder eins und noch eins, bis wir sinken. V. 129. was doch im Grund nichts íst; es wankt das ganze Haus! V. 123. Ja Ton! nun gut! ihr Tón! doch ist der deine besser? V. 246. Alcest — ich liebe Dich — noch wíe ich Dich geliebt. V. 288. Nein! Frag ihn doch einmal. Gewiss Dir wírd er's sagen. V. 453. Doch hab ein Herz, das nicht tot für die Tugend ist. V. 575. Ja! er verschmerzt es wohl, uns wírd es sicher schaden. V. 752. Höll dá! Der Galgen da! der Hahnrei in der Mitten. V. 865. Trink ích recht gern, allein er rückt nicht gern heraus. V. 870. Was Mann! Mann óder nicht. Ich trotz der ganzen Welt. In dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: V. 254. welch einen Dank soll man den hohen Göttern sagen. V. 264. wie bín ich, Gnädigster, voll Unmut und Verdruss. V. 269. das ausser seinem Gott nie einen Herrn erkannt. V. 303. Der kommt nie lós, der sich nur einmal eingelassen. V. 341. Wer íst wohl Manns genug, um hier nicht zu verzagen. V. 342. Tief ín der Hölle ward die schwarze That erdacht. V. 348. Dein Blút, wofür das Blut von Tausenden geflossen. V. 350. Weh heúlet im Palast, Weh heúlt durch Reich und Stadt. V. 388. Wer sínd sie, sag mir an! Ach, das ist nicht bestimmt. V. 398. Wo íst der Galgen nur? Hängt íhn, eh's jemand spüret. V. 510. Und dúrch mich gánz allein besitzest Du ihn noch. Im Faust: es sei nun, wie es sei, uns íst die Schlacht gewonnen. 6236. Hier íst der leere Thron. 6237. Der Sieger, wie er prangt, preist dén gewognen Gott. 6251. jedoch zum höchsten Preis wend ích den frommen Blick. 6254. Deshálb denn ungesäumt verbind ich mich sogleich. 6258. im Frieden wirke nun, wie és die Zeit begehrt. 6262. blank trág ich's dir dann vor, blank hált' ich dir's zur Seite. 6268. wenn du zur Tafel gehst, reich ích das goldne Becken. 6281. Dich wähl ich zum Erztruchsess. 6286. ein kaiserlich Buffet schmück ích aufs allerbeste. 6305. Deshalb erweitr' ich gleich jetzt dés Besitztums Grenzen. 6325. dann Steuer, Zins und Bet', Lohn únd Geleit und Zoll. 6334. als Kanzler fördr' ich nun Schluss únd Formalität. 6407.

Cäsur

Besonders wichtig ist die Frage nach der Cäsur. Da der junge Goethe unter dem Einfluss der französischen Metrik die oben erwähnten Stücke geschrieben hat, so dürfte es notwendig sein, zuweilen auf die Gesetze derselben zurückzukommen, um nachzuweisen, wie weit er sich nach denselben gerichtet hat oder nicht. Zunächst sei bemerkt, dass er die Cäsur fast immer beachtet hat; nur einmal ist sie vernachlässigt in der Laune des Verliebten. V. 369. Eridon (wirft die Flöte auf die Erde und zerreisst die Lieder) Verfluchte Untreu! (Egle). Rasest Du? (Eridon) Sollt' ich nicht rasen. Die besondere Situation entschuldigt es; beide Liebende geraten aneinander und in der Heftigkeit des Wortwechsels wird auch die Cäsur übersehen, der Mangel derselben deutet also die gestörte Harmonie an. Dagegen ist fünfmal die Cäsur vernachlässigt im Faust. Vielleicht hat Goethes Sorgfalt ein wenig nachgelassen oder, was mir wahrscheinlicher ist, haben die anderen kurzen, cäsurlosen Verse eingewirkt. Dich wähl ich zum Erztruchsess! Also sei fortan. 6286. mit Prachtgefässen, gülden, silbern allzumal. 6306. Doch hoher Ahnen Kette zieht bedächtgen Blick. 6342. Wie sie sich, eilig schlängelnd, stürzen ab zu Thal. 6387. Gesamte Landsgefälle, Zehnten, Zinsen, Bet'. 6411.

Was nun die besonderen Gesetze anlangt, so halten die Franzosen eine Cäsur für gut, wenn das Subjekt, insofern es ein anderes Wort als ein Pronomen ist, vom Verbum, das Verbum von den von ihm abhängigen Worten, das Adjektiv oder Particip von seinem Beziehungswort getrennt ist, vor-

ausgesetzt, dass dies letztere den Vers endigt; also z. B. Je vois, que l'injustice | en secret vous irrite; où me coucher? Fuyons | dans la nuit infernale. (Vergl. L. Quicherat, petit traité de versification française. S. 16.) Ebenso bei Goethe in der Laune des Verliebten. V. 8 und dieses muntre Herz | ist auch auf ewig dein. Jedoch hat er sich auch nicht gescheut, das Subjekt, auch wenn es ein Pronomen ist, vom Verbum durch die Cäsur zu trennen, wie dies gleich der folgende Vers beweist. Du weist es. Doch verlangst | Du mich noch mehr zu binden. V. 131. Du könntest doch; denn wer | ist sicherer als du? V. 246. (Lamon) Wo ist die Rose? (Egle) sie | hat sie ihm geben müssen. V. 309. Ich dank den Göttern, die | mir dieses Glücke gaben. V. 439. von tausend Festen; bist | Du da nicht zu beneiden. In den Mitschuldigen: V. 958. dem Herren Gevatter hab' | ich noch nicht recht verdaut. V. 607. so was zu fädeln hast | Du eine seltne Gabe. In der Uebersetzung des Menteur: V. 49. ein Frauenzimmer, das | die Tugend zwar verehrt. V. 79. es hat so mancher, der | nicht war, wie Sie, gewagt (im Original de bien pires que vous | s'y font assez valoir.) Ebenso in dem Gedicht an Hendel. V. 2. Vernimm den Päan, der | zu Deinen Ohren steigt; vom Erbteil jener, die | sich von uns abgewandt. Im Faust II, 6326. Sind wir der Körper, den | dein Wille leicht bewegt. 6351. Das Schiff erlängt, erhöht | sich zu der Gläub'gen Freude. 6397.

Ferner können die Hilfsverba im Französischen in einem andern Hemistich stehn als das Particip oder das Attribut, vorausgesetzt, dass sie sich nicht gerade in der Cäsur finden; also richtig ist der Vers: et le jour a trois fois | chassé la nuit obscure; (Quicherat S. 16.) ebenso Goethe in der Laune des Verliebten. V. 193. Ach! hab ich dir es nicht | schon allzu oft bewiesen? Jedoch hat er sich zuweilen nicht an das Gesetz gekehrt, da das Hilfsverbum in der Cäsur in den meisten Fällen unserem Ohre nicht gerade unangenehm auffällt, zumal im Zusammenhang der Rede, z. B. in der Uebersetzung des Menteur V. 17. unendlich schön. Ich kann | dem Vater nicht vergeben. V. 37. Das andre, Cliton, ist | nicht meine schwache Seite. In der Laune des Verliebten: V. 114. Vermag ich nicht. Wer wird | auch gleich den Mut verlieren? V. 162. Das, was mich ärgert, hat | bei Dir nichts zu bedeuten. V. 165. was denn? Amine wird | nie andern viel erlauben. V. 189. sie ist mir wert; Du sollst | hinfort sie nicht betrüben. V. 472. o warte nur, Du sollst | mir diese Falschheit büssen. In den Mitschuldigen: V. 48. allein Minuten sind | erst sechzig eine Stunde. V. 116. Ich glaube wohl, Du magst | ihm sehr am Herzen liegen. V. 195. Da sitz' ich nun und bin | nicht besser als begraben. V. 298. An meinem Zimmer ist | mein Vater allzu nah. V. 863. Wie so verblümt? Es ist | ganz deutlich, was ich meine. V. 954. Die Tugend — ja sie hat | mir ziemlich warm gemacht. V. 970. allein, ich hoff', er wird | fein höflich, still und treu. In dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: V. 300. und kein Geheimnis ist | vor ihnen wohl verwahrt. V. 353. und deine Treuen sind | in Reihen hingeschlachtet. — Du selbst sei mässig, lass | nicht über Heiterkeiten . . . . dich verleiten Faust II, 4 6300. Reinschrift und Sieglung soll | die Kanzelei beschäft'gen. 6360. Verzeih, o Herr! es ward | dem sehr verrufnen Mann . . . verliehn. 6432.

Kühner und zum Teil härter ist es, wenn im Dialog das erste Wort der Entgegnung noch metrisch als letzte Silbe zu dem vorhergehenden Hemistich gehört, z. B. in der Laune des Verliebten: V. 431. (Eridon) Ja, gut! Da weiss ich's. (Egle.) Wird | nicht Deine Lust vermehret? Ebenso zerrissen ist V. 65. (Amine.) Noch Blumen! (Lamon.) Hier! es sind | die besten. (Amine.) Doch mit Frenden.

Für unpassend und unrichtig halten es die Franzosen, in die Cäsur einsilbige Präpositionen zu setzen, wie à, pour, dans, sur, par; dagegen sind nach ihrer Ansicht zweisilbige Präpositionen wie après, devant, malgré und Adverbien plutôt, ainsi, loin an dieser Stelle immerhin zu dulden, z. B. si toute fois après | ce coup mortel du sort; ajoutez y plutôt | que d'en diminuer. (Vergl. Quicherat. S. 16 und 17.) Auch Goethe hat diese Regel beobachtet, z. B. in der Laune des Verliebten: V. 22. Wie so? Wie so? anstatt | dass wir zusammen spielen. V. 416. sie zaudert, alsobald | verdüstert sich Dein Blick; in den Mitschuldigen: V. 808. und sieht nicht ein, warum | ihr Zorn so heftig lodert. Jedoch hat er es sich auch erlaubt, einsilbige Wörtchen, Partikeln und Konjunktionen von schwerem und selbst von leichterem Tongehalt an diese Stelle zu setzen, z. B. in der Uebersetzung des Menteur V. 5. Doch wird mir bange, dass | ich mich verraten könnte. V. 76. so gut die Narren, als | die Klugen, die sie hat. In der Laune des Verliebten: V. 5. Und das soll ich wohl gar | verbindlich, artig nennen? V. 315. Du musst sie schonen, sonst | wird Deine Lust geschwächt. V. 440. O Egle fürchte, dass | der Götter Zorn entbrennt. V. 482. Darf ich nicht fühlen, dass | Dein Kuss auch reizend ist? V. 513. Amine, küss ihn, weil | er so vernünftig spricht. V. 110. Zwar wird er rasen, doch | das wird nicht lange währen. V. 383. Du musst ihn lieben, doch | Dich nicht beherrschen lassen. Im Dialog ist es gewagter, weil der Vers zerrissen wird, z. B. V. 74. (Lamon.) Ich will es holen. (Egle.) doch | Du musst bald wiederkommen; oder gar V. 272. (Eridon) ist ihre Sicherheit | da — (Amine) glaubst Du etwa? (Eridon.) nein! Schliesslich unzulässig erscheint mir die Trennung des »zu« vom Infinintiv. L. V. 361. Wer hat dir denn was zu | erlauben? geh und rede.

Noch besonders bemerkenswert ist die Stellung des e muet in der Cäsur. Dasselbe darf bekanntlich in derselben nicht stehen, also ganz falsch ist ein Vers wie: l'ingrat, il me laisse | cet embarras funeste. (Vergl. Quicherat. S. 13.) Anders ist der metrische Wert unseres tonlosen „e". Dasselbe darf doch nicht ohne weiteres, wie im Französischen, elidiert werden, wie dies dort vor einem Vokal sogar Gesetz ist, z. B. oui je viens dans son temple adorer l'Eternel. (Vergl. Quicherat. S. 13.) Wie es im Zusammenhange unsrer Verse hebungsfähig wird, z. B. in der Uebersetzung des Menteur. V. 98. Vom Diener will ich leicht | das Uebrigé erfahren, so hat es Goethe auch ohne Bedenken am Ende des ersten Hemistichs in der Cäsur gebraucht, wie z. B. in der Laune des Verliebten. V. 492. Ich Unglückseligé! | mein Freund hat mich verlassen; in den Mitschuldigen: V. 136. und um das Uebrigé | kannst Du dann ruhig bleiben. V. 216. Du siehst nicht, Grausamé? | ich sollte das erleben? V. 232. Dein Auge redeté | und ich, ich ward vermessen. V. 537. Habt Dank, ihr Dietriché | Ihr seid der Trost der Welt. V. 519, nun jetzt das Nötigsté. | Ich muss die Art erdenken. V. 866. Er schont das Seinigé; | da trink' ich ausserm Haus. V. 966. Der Spieler peinigté | mich Armen fast zu Tod. V. 968, Hier ist das Uebrigé, | ich weiss nicht, wie viel Gulden. In dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: V. 491. O Unvergleichliché, | Du hast gar nichts zu wagen. V. 502. Gedenk, Undankbaré, | was ich für Dich gethan. Du bist der Obersté. Faust II, 6272. Noch weniger fällt uns das tonlose „e" in der Cäsur auf, wenn es durch einen Konsonanten geschlossen und namentlich, wenn es die Komparativendung „er" ist, z. B. in der Laune des Verliebten: V. 199. Ihr lebtet ruhigér | und Dein und ihre Pein. V. 247. ihn zu besänftigén. | Ich muss gefällig sein. V. 258. er würde glücklichér | und ich zufrieden leben. V. 457. ihr Herz wallt zärtlichér | und heisser liebt ich Dich. V. 525. Ihr Eifersüchtigén, | die ihr ein Mädchen plagt. In den Mitschuldigen: V. 100. Der Kuss wird ernstlichér | und schmeckt nun immer besser. V. 192. mit vier und zwanzigén | ist nicht viel zu verpassen. V. 424. Die Lust ist mächtigér | als alle Furcht und Strafe. V. 491. man wird vertraulichér, | je ruhiger man klaget. V. 913. so etwas? deutlichér! | so lassen Sie mir Ruh. V. 680. mein Herr, Misstrauischén | pflegt man nicht zu vertrauen. In dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: V. 241. Wenn sich ein Einzigér | nicht in dem Staube schmiegt. V. 264. wie bin ich, Gnädigstér, voll Unmut und Verdruss. V. 284. ich seh, Grossmächtigstér, | Dir nur gehört das Reich. V. 287. der sie berechtigét | die Fremden zu berauben. V. 308. Das nicht, Durchlauchtigstér! | Doch ist ein alter Brauch. V. 318. Es ist ein jeglichér | in Deinem ganzen Land. V. 362. Du wirst den Redlichstén | an seinem Eifer kennen. V. 376. Unüberwindlichstér, | hier lieg' ich, bitte Gnad. In der Uebersetzung des Menteur: V. 72. es ist nicht wenigér | als ganz Vollkommenheit; in dem zweiten Brief an Riese: um die rhetorischén | Figuren auszuüben; an Hendel: V. 3. Du bäckst, was Galliér | und Britten emsig suchen. V. 16. vermög Germanién | und Hendeln zu verwüsten. Mit Euch vier Würdigén. Faust II, 6259. Du sei Erzkämmerér. 6271. Was von Gerechtsamén. 6331. Was hast Du Bänglichés. 6367. — Wie wir eben sahen, hat sich Goethe einige Freiheiten erlaubt, welche sich erklären lassen, teils aus der besonderen Eigentümlichkeit unserer Sprache und Metrik, teils aus den Dichtgattungen, in denen er den Alexandriner anwandte. Es sind Schäfer-, Lust- und Possenspiele, und die Franzosen sagen selbst (vergl. Quicherat. S. 17.): Dans les genres soutenus, l'on est bien plus exigeant pour la césure que dans le genres simples. La comédie, le conte, l'épître familière se contentent de césures, que l'épopée, la tragédie, l'épître sérieuse trouveraient insuffisantes.

Enjambement.

Aehnlich verhält es sich mit dem Enjambement. Es ist eigentlich in Alexandrinern verboten, besonders in den genres soutenus. Denn sehr richtig bemerken die Franzosen: nos vers ne peuvent enjamber, parce qu'ils riment. (Vergl. Quicherat. S. 43—45.) Jedoch gestatten sie einige Ausnahmen, z. B. wenn eine Spannung, ein vorsätzliches Verschweigen oder eine Unterbrechung stattfindet. Solche Verse finden sich auch in den Goetheschen Stücken, z. B. in der Laune des Verliebten: V. 476. Schmeckt dir mein Kuss? Ich denk's, die heissen Lippen glühten || nach mehr — —; in den Mitschuldigen: V. 696. (Alcest.) Den Augenblick! (Wirt.) Der Dieb . . . . (Alcest.) Der Dieb? (Wirt.) der's weggenommen || ist . . . . V. 920. Wer war denn auf dem Schmaus? Nur still und ohne Galle || zwei Wörtchen: — — Zuweilen wird dadurch ein oder mehrere Worte besonders hervorgehoben; in der Laune des Verliebten: V. 126. Wie wirst Du glänzen? || Lieb' in des Jünglings Brust und bei den Mädchen Neid || erregen! In den Mitschuldigen: V. 285. (Alcest.) die Rechnung! (Wirt.) Ei, so schnell in dieser schlimmen Zeit || verreisen? V. 564. (Wirt.) wie? (Sophie.) ei, vom Zimmer weg! (Wirt.) Den soll der Teufel holen, || den Dieb! V. 698. (Wirt.) Hochwohlgeborner Herr! (Alcest.) Sie wär's! Nein, sagen Sie || die Wahrheit. V. 712. Ich bin des Todos! „Früh hat er sich eingefunden || der Knab'. V. 769. ein unvergleichlich Weib, das Du begierig liebst, || braucht Geld. Geschwind Alcest! der Pfennig, den Du giebst, || trägt seinen Thaler. V. 850. O nein, ich spür' es schon, seitdem Sie bei uns sind || und länger — — V. 959. Verzeihn Sie diesen Scherz! und Sie, Sophie, vergeben || mir auch gewiss. Aehnlich im Faust: 6412. Dann widmest Du zugleich dem Werke, wie's entsteht, || gesamte Landsgefälle, Zehnten, Zinsen, Bet' || für ewig. In derselben

Absicht ist bisweilen ein einzelnes Wort an das Ende des Verses gestellt und verknüpft diesen mit dem folgenden, zu dem er grammatisch gehört, z. B. in den Mitschuldigen: V. 395. Ich bebe || bei dem verwegnen Schritt. V. 418. Wie || kam er hierher? V. 476. Höre, || wie schön sie thut. V. 605. Verzeihn || Sie ihm. V. 610. und wer || hat's denn? Beide Arten finden wir zusammen. V. 923. . . . Raben || Und Dohlen wollt' ich eh' in meinem Hause haben || Als ihn.

Einschnitte (coupes).

Ein Einschnitt (coupe) in einem der beiden Hemistiche lenkt die Aufmerksamkeit auf den abgesonderten Teil. Dieser Einschnitt ist also geeignet, um eine Spannung, einen unerwarteten Fall, eine plötzlich unterbrochene Handlung, eine in einem Momente vollendete That hervorzuheben. Er kann stattfinden nach der zweiten, dritten und vierten Silbe im ersten Hemistich und nach der achten, neunten und zehnten im zweiten z. B. J'entre. | Le peuple fuit, || le sacrifice cesse. (Vergl. Quicherat S. 89—91.) Schon in der Uebersetzung des Menteur hat Goethe ihn häufiger angewendet, als dies im Original geschieht. Denn seine Uebersetzung ist lebendiger, als die gemessenere Ausdrucksweise des Corneilles z. B. Vers 11. Drum fürcht ich mich. | (Cliton) Wovor? | Mein Herr! | Das seh' ich nicht. (J'ai lieu d'appréhender. Cl. Ne craignez rien pour vous.) V. 17 unendlich schön! | Ich kann dem Vater nicht vergeben. (J'en trouve l'air bien doux et cette loi bien rude.) V. 22. 23. O schöner Zeitvertreib für alle schöne Geister! || Bei meiner Treu! | Er regt sich früh, Ihr Appetit. Diese Uebersetzung ist kürzer und durch den Einschnitt lebhafter als die entsprechenden Verse im Original: C'est-là le plus beau soin, qui vienne aux belles âmes, || Disent les beaux esprits. Mais, sans faire le fin, || Vous avez l'appetit ouvert de bon matin. V. 28. Sehr wohl! | Wer fleissig ist, hasst allen Müssiggang. Votre humeur sans emploi ne peut passer un jour. V. 38 Ich merk's! | Sie sind noch nicht, wie unsre junge Leute. Ebenso ist ein Einschnitt im Original: J'entends: | Vous n'êtes pas un homme de débauche. V. 50. Herr, darauf gehn Sie aus! | nur frisch! | es findet sich. Dieser Vers ist von Goethe eingeschoben, ihm entspricht kein französischer Vers. V. 80. Doch Apropos! | von dem, | was sie vorhin gefragt. Mais pour venir au point, que vous voulez savoir. V. 93 und 94. Ich kenne dies Volk, allein sie nachzuahmen || Ist mein Charakter nicht. | Hör! | kennst Du jene Damen? Laissons-là ces lourdands contre qui tu déclames, || Et me dis seulement, si tu connais ces dames. — In seinen eignen Lustspielen finden sich die Einschnitte häufig, ganz besonders in den Mitschuldigen. Sie stellen sich meistens von selbst ein infolge der Lebhaftigkeit des Dialoges und geben dem sonst etwas eintönigen Verse eine natürliche Abwechselung. Zuweilen sind sie aber auch mit grosser Kunst angewendet, um die Stimmung zu schildern namentlich in einer Reihe zusammenhängender Verse und zugleich ist damit hin und wieder das Enjambement verbunden. Betrachten wir z. B. den Monolog der Amine in der Laune des Verliebten. (Auftritt VI.) Eridon verlässt die Bühne mit den Worten: „Du willst." Ein Einschnitt markiert seinen Entschluss ihren Willen sofort zu erfüllen. Amine ergeht sich nun in wehmütigen Betrachtungen, wie wenig Eridon ihre Zärtlichkeit verdiene, da er, obschon sie ihn so innig liebt, doch nicht aufhört sie zu betrüben. Diese Verse, welche ruhige Betrachtungen enthalten, sind regelmässig gebildet, in den folgenden dagegen, welche ihre Aufregung schildern, entstehen mehrere Einschnitte und zweimal Enjambement, woraus nach der französischen Metrik die harmonie imitative ihren besonderen Effekt erzielt.

Ich trag's nicht lange mehr! | Still! | Ha! | Ich höre dort
Schon die Musik, | Es hüpft mein Herz. | Mein Fuss will fort.
Ich will! | Was drückt mir so die bange Brust zusammen!
Wie ängstlich wird es mir! | Es zehren heft'ge Flammen
Am Herzen. | Fort zum Fest! | Ach! | er hält mich zurück.
Armsel'ges Mädchen, sieh! | das ist der Liebe Glück!

Das Aufhorchen auf die Musik wird sehr treffend durch zwei schnell auf einanderfolgende Abschnitte markiert. „Still!" „Ha!" Infolge der Gemütsbewegung entsteht das Enjambement; und die erregte Stimmung wird durch zwei Abschnitte angedeutet. Der durch die erwachende Tanzlust hervorgerufene Entschluss wird kurz und bestimmt durch die beiden Worte: „ich will" und den Einschnitt hervorgehoben, und das darauf eintretende Enjambement und die beiden Einschnitte schildern die um sich greifende Leidenschaft. Aber mit dem letzten regelmässigen Verse fällt sie in ihre wehmütige Betrachtung zurück, mit der sie den Monolog begonnen. Ebenso finden sich die Einschnitte effektvoll angewendet in der folgenden Scene, wo Egle und Lamon Aminen ihr Erstaunen ausdrücken, dass die Kränze auf die Erde geworfen sind. Besonders wirkungsvoll sind sie gleich im Anfang, Scene VIII, V. 413—16, wo Egle Eridon Vorhaltungen über sein Benehmen Aminen gegenüber macht:

Du kommst; | nun soll sie Dich, nur Dich beim Feste sehen.
Du gehst; | nun soll sie gleich mit Dir von dannen gehen.
Sie zaudert; | Alsobald verdüstert sich Dein Blick.
Nun folgt sie Dir, | doch bleibt ihr Herz gar oft zurück.

Die beiden ersten Einschnitte nach der zweiten Silbe drücken seine Bestimmtheit, die nach der dritten und vierten ihre Unschlüssigkeit und Nachgiebigkeit aus und schildern so in charakteristischer Weise ihr und sein Wesen. — Noch viel häufiger sind die Einschnitte gebraucht in den Mitschuldigen. Einigermassen ähnlich dem Monolog der Amine in der Laune des Verliebten ist der Monolog der Sophie in der dritten Scene des ersten Aktes in diesem Stücke. Die elegische Betrachtung, welche grosse Anziehungskraft sie früher auf die Herzen ausgeübt und wie schwer sich ein Mann gewinnen lasse, sind in regelmässigen, zusammenhängenden Versen ausgedrückt. Nur einmal findet sich ein Einschnitt bei „Ihr Männer!" (V. 186), welcher emphatisch ihren Unwillen ausdrückt. Sodald sie aber ihren jetzigen Zustand erwägt, werden die Einschnitte häufiger, so gleich am Anfang das effektvolle „und jetzt!" (V. 202), ebenso als sie sich die Liebe zu Alcest eingesteht. V. 205. „Wie liebt' ich ihn!" und schliesslich, als sie ihn kommen hört. V. 209. „er kommt! | Ich zittre schon! || Die Brust ist mir so voll." — Noch häufiger und recht der Situation entsprechend sind die coupes angewendet am Ende des vierten Auftritts. Alcest hat Sophie um ein Stelldichein gebeten, worauf Sophie:

(Sophie.) Das ist zu viel! | (Alcest) zu viel! | zu viel! | O, schön gesprochen!
Verflucht! | zu viel! | zu viel! | Verderb' ich meine Wochen
Hier so umsonst? | Verdammt! | Was hält mich dieser Ort,
Wenn mich Sophie nicht hält'. | Ich gehe morgen fort!
(Sophie.) Geliebter! | Bester! | (Alcest) Nein! | Du kennst, | Du siehst mein Leiden
Und Du bleibst ungerührt! | Ich will Dich ewig meiden.

Grade dieses Stück ist im Vergleich mit dem vorhergehenden ganz besonders an solchen Einschnitten reich, welche infolge von Erregung und Leidenschaftlichkeit entstehen. Zuweilen sind es nur einzelne emphatische Ausrufe, wie z. B. V. 297. (Alcest) ein Wort! | um Mitternacht, | Geliebte, bin ich da! oder ein kurzer Befehl oder eine verwunderte Entgegnung. V. 285 (Alcest) die Rechnung! | (Wirt) Ei! | so schnell in dieser schlimmen Zeit || Verreisen? Bei einer freudigen Ueberraschung, als Söller die Schatulle geöffnet V. 369 „und jetzt! | o schön gemünzt! | Ha! | Das ist wahre Lust!" Beim Ausdruck seiner feigen Angst V. 371 „wenn es nicht Angst ist. | Horch! | Verflucht! | ihr feigen Glieder! || Was zittert ihr? | genug! | (er greift in die Schatulle) noch eins! | nun gut! | schon wieder" und am Schluss. Ist's eine Katze? | nein! | Das wär ein schwerer Kater! || Geschwind! | Es dreht am Schloss — | Behüt! Mein Schwiegervater. Mit dem Enjambement verbunden in dem Monolog des Wirts. V. 391. „(Wirt) Ich find ihn nicht! | o weh! | Hör' ich auch recht? | daneben || Im Saale — | (Söller) riecht er mich vielleicht? | (Wirt) Es knistert eben, || Als wär's ein Weiberschuh. | (Söller) Schuh! nein, das bin ich nicht." Aehnlich sind die Einschnitte in der folgenden sehr ergötzlichen Scene (III, wo sich viele Beispiele finden infolge von Spannung, Unterbrechung und empathischem Ausruf und zugleich sich wegen der Lebhaftigkeit der Rede auch freiere Arten des Enjambements zeigen; z. B. um nur einiges hervorzuheben V. 395. (Söller) Höll'! | Teufel! | meine Frau! | Was soll mir das! | (Sophie) Ich bebe. V. 4?7. (Söller) Du Hexe! | (Sophie) meine Hand hat er | — Alcest inzwischen. V. 416. (Sophie) musst' ich mich — | welch ein Muss! | mit einem Vieh verbinden. V. 418. (Sophie) was seh' ich? | (Söller) was Madam? | (Sophie) des Vaters Wachsstock! Wie || Kam er hierher? | doch nicht? | Da werd ich fliehen müssen. V. 427. (Söller) O dürft' ich sie! | (Sophie) mein Herz schwimmt noch in bangem Zweifel. Aehnlich, wenn auch nicht so häufig sind die Einschnitte in der folgenden Scene (II, 4) so z. B. beim Ausruf: V. 443. Sophie! 451 vortrefflich! 454 ich kenn's! Im Monolog des Alcest (II, 5) sind die ruhigen Betrachtungen, wobei er sich seiner innigen Liebe für Sophie voll bewusst wird, in meist regelmässigen, zusammenhängenden Versen dargestellt, dagegen gerät er bei der Entdeckung des Diebstahls in Erregung. V. 529. Was Teufel! | was ist das? | fast die Schatulle leer! und besonders am Ende: Sophie? | Pfui! | Ja Sophie! | unwürd'ge Grille fort! || Mein Diener? | o, der liegt an einem sichern Ort. || Er schläft! | der gute Kerl, | er ist gewiss nicht schuldig! || Allein wer sonst? | Bei Gott! || Es macht mich ungeduldig. Besonders zahlreich finden sich die Einschnitte in der zweiten Scene des dritten Aktes, wo der Wirt irrtümlicher Weise Sophie des Diebstahls zu bezichtigen sucht, so z. B. V. 599. (Sophie) Ich fand den Wachsstock. | (Wirt) Du? | (Sophie) ich! | (Wirt) schön! | Bei meinem Leben! Ebenso in der folgenden Scene, wo Alcest mit dem Wirt spricht, z. B. V. 696. (Wirt) der's weggenommen || Ist | — (Alcest) nur heraus! | (Wirt) ist mei — | (Alcest) nun! | (Wirt) meine Tochter! | (Alcest) wie? Viele Einschnitte sind ferner in dem Monolog des Wirtes III, 4 mit zum Teil komischer Wirkung, indem er den Brief liest und dazwischen seine Bemerkungen macht; hierzu kommen die gehäuften Accente und ihr abwechslungsreiches Spiel. Aehnlich in der folgenden Scene z. B. V. 733. (Söller) Was giebt's? | was? | ist er toll? | nun sei auf Deiner Hut! V. 756 o weh! | er ist's! | er ist's! | er fasst mich bei den Haaren; ebenso in Stellen grosser Erregung: V. 815–818, wo Alcest Sophie des

Diebstahls beschuldigt, V. 834—919, wo Alcest mit Söller in Streit gerät und ihn überführt. V. 942—950, wo Söller als der Dieb bezeichnet wird.

Verteilung des Verses unter mehrere Personen. Wie es zum Teil schon aus den obigen Beispielen hervorgeht, entsteht die Häufigkeit der Einschnitte meist durch die infolge der Lebhaftigkeit des Dialogs öfters stattfindende Verteilung des Verses unter mehrere Personen. Denn während in der Laune des Verliebten sie unter 525 Versen nur 106 mal vorkommt, also fast ein Fünftel der Verse geteilt ist, geschieht sie in den Mitschuldigen unter 972 Versen 234 mal, also ist in einem Viertel der Verse die Integrität derselben nicht gewahrt. — Viel seltener sind die Einschnitte in den beiden Scenen des Jahrmarktsfestes zu Plundersweilern. Denn war das vorhergehende Stück ein leidenschaftlich bewegtes und stellten sich infolge dessen die coupes ganz von selbst ein, so ist in dieser Parodie des pathetischen Tones der klassischen französischen Tragödie eben deswegen die Unterbrechung viel seltener und zwar meist im Anfang bei Interjcktionen zum Teil mit komischer Wirkung, z. B. V. 306. Haha! | das geht zu weit! | haha! | das macht mich lachen. V. 356. O weh! | was will mir das? | mir wird ganz grün und blau! V. 372. Ei pfui! | mir wird das Grab mehr als der Tod verhasst. V. 373 ach, ach, | mein würd'ger Freund! | nun still! | ich bin gefasst. V. 394. O weh! | da wird sie mir kein Stündchen Ruhe lassen. V. 473. Hühü! | es hält's mein Herz, | hühü! | es hält's nicht aus. V. 475. Hühü! | es wird mir noch, | hühü! | das Herz zersprengen; ferner bei kurzen Ausrufungen. V. 378. Steh auf! | Dich hat kein Mensch an Grossmut überschritten. V. 380. Steh' auf! | Wie meinst Du das? | Gar mancher Bösewicht. V. 386. o wohl! | so hängt mir sie, || nur ohne viel Geschwätze. Endlich am Schlusse bei der Ratlosigkeit der Esther und der dringenden Bitte des Mardochai. V. 550. (Esther) was thu ich? | (Mardochai) rett uns doch! | (Esther) Ach, geh mir vom Gesicht! || Ich wollte . . . | (Mardochai) Königin! | Ich bitte Dich, erhöre! || Was willst Du? | (Esther) ach, ich wollt' — | dass alles anders wäre. — Ausserdem ist, wie in der Tragödie, auch die Verteilung des Verses unter mehrere Personen seltner, unter 254 Versen 20 mal, also nur ein Zwölftel der Verse ist geteilt. Ferner ist, wie in der Tragödie, das Enjambement behandelt; der Vers ist meistens ein kleines Ganzes, zuweilen gehören zwei zusammen und bilden ein Couplet; jedoch sind auch grössere Perioden von 3, 4 und 5 Versen vorhanden. — In der Scene des Faust ist die Integrität des Verses vollständig gewahrt. Kein Vers ist zwischen zwei Personen geteilt. Auch das Enjambement ist vermieden bis auf einen Fall, wo ein Satz in den folgenden Vers mit zwei Worten hineinreicht, wodurch dieselben mehr hervorgehoben werden. V. 6410—12. Dann widmest Du zugleich dem Werke, wie's entsteht, || Gesamte Landsgefälle, Zehnten, Zinsen, Bet' || Für ewig. Alle diese Eigentümlichkeiten rühren von dem feierlichen Tone dieser Stelle her. Daraus ist wohl auch die geringe Anzahl der coupes zu erklären, etwa 27 Fälle. Sie zeigen nichts Auffallendes und stehen meistens an den auch in französischen Alexandrinern üblichen Stellen; selten nach der ersten Silbe des Hemistichs z. B. steht, | eh' man sich's versieht. 6303. oder nach der fünften z. B. vom Erbtheil jener, | die 6326. sind wie der Körper, | der 6351. Was hast Du Bängliches zur frohen Stunde? | Sprich. 6367 Die freieren Arten des Enjambements dagegen finden sich gar nicht. — Uebrigens ist die Integrität der Verse auch sonst streng gewahrt; es lassen sich weder halbe noch verkürzte nachweisen. Vielmehr zeigt sich hierin die grösste Sorgfalt. Steht also in der Laune des Verliebten V. 388. ein halber Vers vor dem Liedchen der Egle „die schöne Melodie?" so gehört genau dazu der halbe Vers der Amine: „und bring ihn ja mit Dir".

Überleitung. In diesem Streben die Integrität des Verses zu wahren, findet auch Ueberleitung statt, so in der Laune des Verliebten zwischen Scene V und VI, VIII und IX; in den Mitschuldigen in Akt I zwischen Scene V und VI, VI und VII; in Akt II zwischen Scene I und II, II und III, III und IV; in Akt III zwischen Scene IX und X.

Accente. Wenn nun schon durch die Einschnitte die Eintönigkeit der Alexandriner vermieden wird, so geschieht dies noch mehr durch die Abwechslung der Accente. Zwei Accente sind für den Alexandriner notwendig, am Ende des ersten Hemistichs und in der Stelle des Reims. Er hat aber noch zwei andre, deren Stelle wechselt. Diese Nebenaccente finden sich in dem ersten Hemistich auf einer der vier ersten Silben, in dem zweiten auf der siebenten, achten, neunten und zehnten; die Accente auf der 2. und 3., 8. und 9. sind die häufigsten; also z. B. à peine nous sortions | des portes de Trezènes. Il était sur son char | ses gardes affligés. (Vergl. Quicherat, S. 76. 77.) Ebenso bei Goethe in der Laune des Verliebten V. 6—13. Wie lánge liebst Du mích | schon, óhne mich zu kénnen || Ich weiss es ganz gewiss, | Du liebst nur mích alleín || Und dieses muntre Hérz | ist auch auf éwig Deín. || Du weisst es. Doch verlángst | Du mich noch méhr zu bínden? || Ist es wohl schéltenswért, | auch ándre schön zu fínden. Wie wir eben sahen, fallen die Nebenaccente meist auf die zweite oder vierte Silbe eines jeden Hemistichs; einige Male nach französischer Weise auf die dritte, z. B. in der Uebersetzung des Menteur. V. 86 die Art zu geben gílt, | mehr als dás, was man giébt; in der Laune des Verliebten. V. 85. wírft er Dir etwas vór, | fängt er án Dich zu plágen. V. 296. dem, der mit Anmut tanzt, | und nicht dém, den

Ihr liebt, vergl. ausserdem die schon früher citierten Verse. 144, 246, 302; in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. V. 291. von Mord und Strassenraub hab ich láng nichts vernommen; in dem Mitschuldigen V. 288. Nein! frag ihn doch einmal gewiss Dír wird er's sagen; ferner fanden sich früher noch zwei Fälle, die dann später geändert worden sind V. 876. So viel ihm zugebracht; es ist níchts, was ihr fehle, später: nichts, was dem Engel fehle. V. 964. (Sophie) da! (Alcest) Allons! (Wirt) stiehl nicht mehr! (Söller) die Länge bringt die Ferne, jetzt: (Alcest) allons denn! (Wirt) Stiehl nicht mehr! u. s. w. Jedoch hat Goethe vielleicht in der ersten Fassung Allons! nach der Schweizer und Elsässer Betonung gesprochen, und später den Vers nach der sonst üblichen Ausprache verändert. Aus dem Faust ist zu erwähnen V. 6405. zu preisen Gott den Herrn, so wie mích zu entsünd'gen. — Zuweilen finden sich mehr als vier Accente, aber sie sind dann mit einer gewissen Kunst gebraucht, drücken die Lebhaftigkeit der Unterhaltung vortrefflich aus und heben die einzelnen Personen deutlich hervor, z. B. in der Laune des Verliebten. V. 60 ff., wo Egle das spöttelnde Raisonnieren Eridons der Amine schildert: Kommst Du vergnügt zurück, || fängt er halb spöttisch án: | Ihr wart wohl sehr vergnügt? || — „Séhr!" — das war wóhlgethán. | Ihr spiéltet? — „Pfänder" — Só! | Damöt war aúch zugégen? | Und tánztet? „Um den Baúm". || Ich hätt' Euch séhen mögen. | Er tánzte wohl recht schön? || Wás gabst Du ihm zum Lóhn. Aehnlich ist es in der Schilderung der Egle. V. 30—38, wo bisweilen grade die grosse Fülle der Accente die ungestüme Liebeswerbung hervorhebt z. B. V. 37. Wie er sich täglich zeígt, || bis Bítten, Küsse, Klágen | den raúhen Wínterzúg || von seiner Stírne jágen. Ferner ist in dem oben erwähnten Monolog der Amine V. 344—56 das Spiel der Accente recht bewundernswert, ebenso wie in dem Monolog des Wirts in den Mitschuldigen III, 5. V. 705—732 wobei die grosse Zahl der Accente die komische Wirkung erhöht. Als er nämlich eben die Aufforderung erhalten hat, bei dem sechsten Söhnchen eines Bekannten Gevatter zu stehen, fährt er wütend auf. V. 712. Ich bin des Tódes. (liest weiter). „Früh || hat ér sich eingefúnden | Der Knáb" . . . der Bálg, der! ó! || ersäúft, erdrósselt íhn; dann weiter unten. V. 723. Verflúchter Ochsenkópf || bist Du só ált gewórden! | Der Bríef! das Géld! der Streích || Ich möchte mích ermórden! | Was fáng ich án? wohin? || Wie räch' ich diesen Streích? — Auch in der Scene des Faust findet sich zuweilen diese Fülle der Accente, um die Menge der Gaben auszudrücken: z. B. Denn Steúer, Zíns, und Bét', Léhn und Geleít und Zóll, | Bérg-, Sálz- und Münzregál euch ángehören sóll 6334. 6335. Zugleich das hohe Recht auch nach Gelegenheiten | durch Anfall, Kaúf und Taúsch ins Weitre zu verbreiten 6328. 29. Réinschrift und Síeglung sóll die Kanzelei beschäft'gen 6360. Das breite Thal dann selbst, mit Wíesen, Gáuen, Gründen 6388.

Perioden. Die Cadenz, bemerken die Franzosen, macht sich nicht nur in einem Verse fühlbar, sondern auch in einer Reihe von Versen. Nichts würde monotoner als die Alexandriner sein, wenn jeder einen abgeschlossenen Satz ausmachte oder wenn nur zwei zu zwei zusammengehörten. Die Kunst besteht eben darin, die Uniformität verschwinden zu machen, indem man dem poetischen Ausdruck mehr Ausdehnung giebt. In der französischen Poesie finden sich deshalb auch grosse, mehrere Verse umfassende Perioden. (Vergl. Quicherat S. 79.) Auch Goethe hat diese Vorschrift sehr wohl beachtet. Es bildet nicht immer jeder Vers ein abgeschlossenes Ganze, öfters füllt die Periode zwei Verse, wozu schon der Reim anleitet. Aber auch grösserere Perioden finden sich und grade ein Vorzug seiner Alexandriner besteht in diesem Wechsel grösserer und kleinerer rhythmischer Perioden, z. B. bilden in der Uebersetzung des Menteur 2 Verse eine Periode 18 mal, drei 2 mal, vier 3 mal, sonst füllt meistens ein Gedanke oder Satz einen Vers; in der Laune des Verliebten zwei Verse 54 mal, drei 12 mal, vier 6 mal, sechs 3 mal, sieben einmal, acht einmal; in den Mitschuldigen zwei Verse 72 mal, drei 27 mal, vier 8 mal, fünf 2 mal, acht einmal, neun einmal, zwölf einmal; in dem Jahrmarktsfeste zu Plundersweilern 2 Verse 36 mal, drei Verse 5 mal, vier 5 mal, fünf einmal. In der Scene des Faust bilden je 2 Verse ein Ganzes 55 mal, je 3, 4 mal, je 4, 6 mal, je 10, 1 mal. V. 6380—90. Diese langatmige Periode, welche ganz vereinzelt dasteht, ist wohl mit Absicht so lang gemacht, um die unverschämte Forderung des Erzbischofs noch besonders hervorzuheben.

Reime. Die Verse sind gereimt und die Reimverbindung ist die paarweise und zwar nach Art der französischen Alexandriner so, dass männliche und weibliche Reime abwechseln. Nur selten ist davon abgewichen, so im Anfang der Laune des Verliebten V. 1—4, wo vier männliche Reime auf einander folgen: sind: Kind: Jahr: Haar; vielleicht sind V. 1 und 2 späterer Zusatz, da sonst ein derartiger Fall im ganzen Stücke nicht vorkommt. Dreifacher Reim findet sich V. 377—379, sagen, beklagen, ertragen, von denen der erste Vers (377) später eingefügt sein dürfte; ferner V. 468—470, die, nie, sie. In der Uebersetzung des Menteur und in den Mitschuldigen zeigt sich nichts Derartiges. In den Alexandriner-Scenen des Jahrmarktsfestes zu Plundersweilern ist der regelmässige Wechsel männlicher und weiblicher Reimpaare unterbrochen, indem zwei männliche auf einander folgen: V. 312—315, geschehn, gehn, gleich, Reich, und V. 354—357, Verräterhand; Brand; blau: Frau; zwei weibliche: V. 374—377, grauen: bauen; Gnade: Schade; jedoch ist in der Ausgabe von 1808 durch die Verbesserung in Gnad' Schad' der

regelmässige Wechsel wiederhergestellt worden, was ein Beweis dafür ist, dass Goethe darauf sorgfältig achtete, wenn auch seiner Aufmerksamkeit einzelne Versehen entgingen. Einmal findet sich noch ein Reim in der Cäsur, was aber schwerlich beabsichtigt ist. V. 344, 345. Vergebens, dass Dich Thron | und Kron' und Zepter schützen || Du sollst nicht Babylon | nicht mehr Dein Reich besitzen. In der Scene des Faust findet eine vollständig regelmässige Abwechslung männlicher und weiblicher Reimpaare statt. — Was nun die Reime selbst anlangt, so sind sie auch hier meist korrekt, mannigfaltig und wohllautend. Selten ist die Quantität der Vokale verschieden, z. B. an: gethan, Laune des Verliebten, V. 59, 60, 147, 148. Roman: an ebd. 219, 220. Lohn: davon ebd. V. 235, 236. Schwiegersohn: davon, die Mitschuldigen V. 1, 2. davon: schon. V. 301, 302. an: wohlgethan ebd. 541, 542. gethan: an V. 701, 702. schon: davon, V. 917, 918, gethan: an Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. V. 400, 401. dies: gewiss ebd. 477. 478. Appetit: Schritt. Uebersetzung des Menteur. V. 22, 23. Goethe schrieb freilich „Apetitt", als ob er das „i" kurz ausgesprochen hätte. — Noch seltener sind die Fälle, wo die Konsonanten nicht übereinstimmen und hier zeigen sich dieselben Erscheinungen, welche wir bereits bei den lyrischen Dichtungen beobachtet haben: streiten: beneiden, die Laune des Verliebten V. 129, 130. heute: Freude. ebd. V. 237, 238. verraten: schaden ebd. V. 479, 480. Ende: Testamente. Jahrmarktsfest zu Plundersweilern V. 535, 536. weichen: zeigen, die Mitschuldigen V. 943, 944. — Die übrigen unreinen Reime, in denen die Vokale verschieden sind, zeigen nichts Auffallendes und finden sich in der ganzen modernen Poesie. Am häufigsten reimen hier i und ü mit einander; in der Laune des Verliebten gebieten: hüten. V. 17, 18. auszuführen: verlieren 113, 114. süsse: diese. 121, 122. küssen: wissen 149, 150. betrüben: lieben 189, 190. bewiesen: Füssen 193, 194. entziehn: glühn 259, 260. fühlen: spielen 261, 262. fühle: Spiele 273, 274. Vergnügen: betrügen 281, 282; 321, 322. Küssen: entrissen 289, 290. lieben: betrüben 313, 314. entzünden: finden 325, 326. vergnügt: siegt 327, 328. Wüten: zufrieden 333, 334. lieber: vorüber 337, 338. verlieren: rühren 345, 346. betrüben: lieben 349, 350. gestillet: füllet 406, 407. betrüben: lieben 410, 411. Blick: zurück 416, 417. zurücke: Blicke 434, 435. drückt: blickt 444, 445. vorüber: lieber 458, 459. Augenblick: Glück 460, 461. zufrieden: glühten 475, 476. küsst: ist 481, 482. geküsst: ist 489, 490; 505, 506. verführen: verlieren 503, 504. drückt: blickt 517, 518; in den Mitschuldigen: kriegen: Vergnügen 15, 16. müde: Friede 19, 20. gerissen: müssen 23, 24. wie: früh 49, 50. kühn: hin 57, 58. drüber: lieber 111, 112. vergnügen: liegen 115, 116. Grillen: füllen 179, 180. lieben: üben 199, 200, bittet: zerrüttet 219, 220. Augenblicke: Glücke 223, 224. betrübt: geliebt 237, 238. wissen: müssen 283, 284. Diener: kühner 307, 308. schickt: drückt 313, 314. nützen: besitzen 367, 368. verliert: führt 401, 402. Sünden: verbinden 415, 416. müssen: Gewissen 419, 420. betrübet: liebet 471, 472. wissen: küssen 483, 484. Freundschaftsküssen: wissen 495, 596. viere: Thüre 547, 548. lügen: verschwiegen 587, 588. früh: Sie 597, 598. Müh: Sie 645, 646. erbiete: Güte 683, 684. ihn: kühn 713, 714. anzuführen: traktieren 719, 720. Augenblicken: Rücken 747, 748. Sie: früh 841, 842. Frauenzimmern: bekümmern 867, 868. müssen: wissen 895, 896; in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: Müh: sie 256, 257. schützen: besitzen 344, 345. balsamiert: gebührt 525, 526. gerührt: confisciert 537, 538; in der Uebersetzung des Menteur: besitzt: nützt. — Selten sind die übrigen Arten der unreinen Reime, e u ö; in der Laune des Verliebten: schön: gestehn 11, 12. grösser, besser 25, 26. zugegen: mögen 61, 62. bekehren: hören 117, 118. kennt: vergönnt 183, 184. höhnen: Thränen 357, 358. rede: Blöde 361, 362. redet: tötet 418, 419. Thränen: gewöhnen 442, 443; in den Mitschuldigen: sähe: Höhe 87, 88. grösser: besser 99, 100. Gehör: mehr 117, 118. unerträglich: möglich. 255, 256. gehn: schön 317, 318. Thränen: versöhnen 459, 460. schön: geschehn 589, 590. unerträglich: unmöglich 699, 700. wehren: hören 847, 848; in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: stören: mehren 258, 259. Retter: Götter 274, 275; in der Uebersetzung des Menteur: könnte: Studente 5, 6. Phönomen: schön 15, 16; ä und e in der Laune des Verliebten: gelegt: schlägt 31, 32. entbehren: währen 109, 110. fehlen: wählen 133, 134. quält: fehlt 159, 160. Ehre: wäre 181, 182. verehre: wäre 197, 198. überlegt: erträgt 239, 240. anzunehmen: schämen 293, 294. nährt: ehrt 323, 324; in den Mitschuldigen: schmählt: fehlt 101, 102. fehlen: quälen 591. 592. mehr: wär 641, 642. Ehre: wäre 767, 768. erzählen: fehlen 703, 704. vermögen: entgegen 767, 768. wäre: Ehre 883, 884; in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: Majestät: geht 252, 253. regt: niederschlägt 384, 385. gewähren: begehren 487, 488. Juwelen: quälen 531, 532; in der Uebersetzung des Menteur: wählen: fehlen 65, 66. eu und ei, in der Laune des Verliebten: Freuden: beneiden 65, 66. Tändeleien: erfreuen 77, 78. erfreun: sein 111, 112. Kleinigkeiten: bedeuten 161, 162. Freuden: leiden 185, 186. freuen: Schalmeien 386, 387. treu: frei 428, 429. Freuden: beneiden 438, 439. verzeihn: erfreun 450, 451; in den Mitschuldigen: Freund: gemeint 33, 34. Leuten: bereiten 51, 52. Gelegenheit: verbeut 261, 262. Zweifel: Teufel 427, 428. verzeihen: erfreuen 707, 708. vorbei: treu 969, 970; in der Uebersetzung des Menteur: Seite: Leute 37, 38; im Faust: an: angethan 6242, 43. Blick: zurück 6254, 55. Wonnezeit: erfreut 6282, 83. fortan: unterthan 6286, 87. verein'gen: be-

schleun'gen 6292, 93. Gebärde: Erde 6348, 49. geliehn: Bemühn 6383, 84. Gründen: finden 6388, 89. erhöht: Formalität (!!) 6406, 7. belehrt: fährt 6418, 19. vergeuden: Bedeuten 6256, 57. zeigt: leicht 6270, 71. erörtert: befördert 6320, 21. eignen: unterzeichnen 6408, 9. verschweigen: dergleichen 6416, 17.

Elision.

Die Elision ist in der Weise angewendet, wie überhaupt in unsrer klassischen Poesie und demnach fällt das tonlose „e" vor einem enklitisch angehängten vokalisch anlautenden Pronomen regelmässig weg, z. B. in der Uebersetzung des Menteur, zeigt' ich 7. beleidigt' ich 11. wünsch' ich 34; in der Laune des Verliebten: reich' ich 3. seh' ich 4. hör' ich 15. vergnüg' ich 43. seh' ich 66. lob' ich 81. begegn' ihm 109. dacht' ich 116. hab' ich 233. ich merk es 249. im ganzen 33 Fälle. Dagegen des Rhythmus wegen ist das e unterdrückt: ich seh' an 67. ich geh' und 252. wär' Eridon 244. man thu' auch 235. ich fühl' mein 307. ich dank' den Göttern 209. ich lieb' dich 332. ich hofft' auf Dich 375. möcht' da 445. ich kenn' den 504. könnt' nicht 510; in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern: lehr' ihn 12. seh' ich 20. bitt' ich 33. nehm' ich 34. hab' ich 58. seh' ich 126. hab' ich 166. im ganzen 22 Fälle, dagegen des Rhythmus wegen: lieg' das 14. Ros' und 20. Flamm' und 46. ich seh', Grossmächtigster 51. Gnad' und 52. viel' grosse 32. im ganzen 25 mal. Besonders häufig aber findet sich die Elision des tonlosen „e" in den Mitschuldigen, was von dem volkstümlichen, zum Teil gewöhnlichen Tone und Ausdruck herrührt: hab' ich 3. sing' er 8. möcht' ich 15. woll' er 32. woll' es 33. hört' ich 55. denk' ich 111. käm' ich 137. musst' ich 139. empfang' ich 144. im ganzen 97 Fälle; im Faust: wend' ich 6254. verbind' ich 6258. nenn' ich 6263. trag' ich's, halt' ich's 6268. reich' ich 6281. im ganzen 19 Fälle. Dagegen ist in den Mitschuldigen das tonlose „e" unterdrückt, um den Rhythmus zu wahren: hab' sein, blieb! davon 2. lang' verschieben 27. hab' nun 31. lang' gewährt 35. viel' und 53. käm', so, geh' der 54. lebt' die 57. wär' und 64. wär' doch 65. hab' kein 70. bitt. dich 72. lang' gekannt 86. seh' mich 214. hol' den 294. wär' der 324. etwas hart: und diese Dietrich' schliessen 327. im ganzen 62 mal.

Hiatus.

Dagegen trifft das tonlose „e" mit vokalischem Anlaut zusammen und es entsteht Hiatus in der Laune des Verliebten nur einmal. Dieser Fall ist aber recht charakteristisch. Eridon ruft: Verfluchte Untreu! Egle: Rasest Du! Eridon: Sollt' ich nicht rasen! In den Mitschuldigen: der meine öffnet 301. ich würde einen 488. der gestrige enthält 669. und bitte Ihro Gnaden 715. alle ungehangen 972; eine Interpunktion tritt dazwischen: Grausame? Ich 215. redte, und ich 232. Dietriche! Ihr 357. Nötigste! Ich 519. Kröte! Ich's 619. übrige, ich 968. In den übrigen Dichtungen: Protase ein, an Riese 2,50. Extrakte aus an Demoiselle Oeser 16. eine abgelebte 31. keine Einzige 87. wartete er 167. Schöne uns an Demoiselle Schröter 1.

Einige Male ist selbst die Endung en unterdrückt, was etwas hart klingt: in den Mitschuldigen V. 470. die Personalien zu meinem Leich(en)sermon V. 737. es schmerzt mich Rück'(en) und Arm; drauss'(en) Jahrm. z. Plund. 327. Schliesslich ist in volkstümlicher Weise das „e" synkopiert, Mitschuldige: red't sich 114. gered't 464. bild't 627.

Parallelismus.

Schon in diesen Stücken tritt eine Erscheinung hervor, die wir in den späteren dramatischen Schöpfungen des reiferen Alters noch feiner durchgeführt finden werden, der Parallelismus der Verse. In ganzen Versen zeigt er sich in der Laune des Verliebten V. 163—169, wo Egle Eridon gegenüber in Schutz nimmt und Bemerkung und Entgegnung in raschem Wechsel auf einander folgen:

Egle: Gut! nimmt's Amine leicht, so sag, was schadet's Dir?
Eridon: Das hat sie oft gefragt; ja freilich schadet's mir!
Egle: Was denn? Amine wird nie andern viel erlauben.
Eridon: Zu wenig zum Verdacht, zu viel, sie treu zu glauben.
Egle: Mehr als ein weiblich Herz je liebte, liebt sie Dich.
Eridon: Und liebt den Tanz, die Lust, den Scherz so sehr als mich.
Egle: Wer das nicht leiden kann, mag unsre Mütter lieben.

Ferner in den Mitschuldigen I, 4. V. 211—216, wo sich Alcest Sophie zu nähern sucht:

Alcest: Verzeihen Sie, Madam, wenn ich beschwerlich falle.
Sophie: Sie scherzen, Herr Alcest! dies Zimmer ist für alle.
Alcest: Ich fühle; jetzt bin ich für Sie wie jedermann.
Sophie: Ich seh' nicht, wie Alcest darüber klagen kann.
Alcest: Du siehst nicht, Grausame? Ich sollte das erleben?
Sophie: Erlauben Sie mein Herr! ich muss mich wegbegeben.

Auch in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern zunächst in der ersten Scene V. 390—401, wo Ahasverus, nachdem ihn Haman angehetzt hat, zuerst zwei Verse spricht, dann beide mit je einem halben Verse, hierauf mit ganzen Versen abwechseln und Ahasverus wieder mit zwei Versen schliesst.

Ahasverus: Vermaledeite Brut, Du sollst nicht länger leben!
Und Dir sei all ihr Gut und Hab' und Haus gegeben!
Haman: Ein trauriges Geschenk!
Ahasverus: Wer kommt Dir erst in Sinn?
Haman: Der Erst' ist Mardochai, Hofjud der Königin.
Ahasverus: O weh! da wird sie mir kein Stündchen Ruhe lassen!
Haman: Ist er nur einmal tot, so wird sie sich schon fassen.
Ahasverus: So hängt ihn denn geschwind und lasst sie nicht zu mir!
Haman: Wen Du nicht rufen lässt, der kommt so nicht zu Dir.
Ahasverus: Wo ist ein Galgen nur? Hängt ihn, eh's jemand spüret.
Haman: Schon hab' ich einen hier vorsorglich aufgeführet.
Ahasverus: Und fragt mich jetzt nicht mehr. Ich hab' genug gethan;
Beschlossen hab' ich es, nun geht's mich nicht mehr an.

Auch in der zweiten Scene zeigen sich kleinere Parallelismen, so gleich im Anfang, wo Mardochai weinend und schluchzend zu Esther kommt, und hier hebt das Eintreten derselben Interjektionen an denselben Versstellen die Symmetrie noch mehr hervor.

Esther: So sag mir, was Du willst, und hör nur auf zu weinen!
Mardochai: Hü hü! es hält's mein Herz, hü hü! es hält's nicht aus.
Esther: Geh, weine Dich erst satt, sonst bringst Du nichts heraus.
Mardochai: Hü hü! es wird mir noch, hü hü! das Herz zersprengen.

und weiter unten V. 497—500.

Mardochai: So ist Dir denn der Tod des Freundes einerlei?
Esther: Allein was hälf' es Dir? Wir stürben alle zwei!
Mardochai: Erhalt mein graues Haupt, Geld, Kinder, Weib und Ehre!
Esther: Von Herzen gern, wenn's nur nicht so gefährlich wäre.

Ein Parallelismus halber Verse findet sich in den Mitschuldigen zweimal; zuerst V. 649—659, wo der Wirt sich den Schein giebt, als wisse er, wo das gestohlene Geld ist und Alcest ihn ausfrägt; sie wechseln mit je einem halben Verse ab, nur zuletzt ist der Parallelismus nicht streng gewahrt.

Alcest: Sie wissen also? — Wirt: Hm! Ich bring's heraus, das Geld.
Alcest: Ei, sagen Sie mir doch — Wirt: Nicht um die ganze Welt!
Alcest: Wer nahm's? Ich bitte Sie. Wirt: Ich sag, ich darf's nicht sagen.
Alcest: Doch jemand aus dem Haus? Wirt: Sie werden's nicht erfragen.
Alcest: Vielleicht die junge Magd. Wirt: Die gute Hanne, nein!
Alcest: Der Kellner hat's doch nicht! Wirt: Der Kellner kann's nicht sein.
Alcest: Die Köchin ist gewandt. — Wirt: im Sieden und im Braten.
Alcest: Der Küchenjunge Hans? Wirt: Es ist nun nicht zu raten.
Alcest: Der Gärtner könnte wohl? Wirt: Nein, noch sind Sie nicht da!
Alcest: Der Sohn des Gärtners? Wirt: Nein! Alcest: Vielleicht. — Wirt (halb vor sich): der Haushund? — Ja!

Ein Gegenstück hierzu bildet die Versgruppe 670—677. Hier sucht nun seinerseits Alcest den neugierigen Wirt aufzuziehen, der gern wissen möchte, was in dem Briefe steht, den Alcest gestern erhalten hatte; und der hier bis auf einen Vers streng durchgeführte Parallelismus unterstützt die komische Wirkung; beide Versgruppen enthalten fast gleich viel Verse und sind zum Teil mit denselben Reimen verbunden.

Wirt — —
Verzeihn Sie gnäd'ger Herr! Der gestrige enthält
Viel Wichtig's? dürft' ich wohl? — Alcest: Nicht um die ganze Welt!
Wirt: Nichts aus Amerika? Alcest: Ich sag, ich darf's nicht sagen.
Wirt: Ist Friedrich wieder krank? Alcest: Sie werden's nicht erfragen.
Wirt: Aus Hessen, bleibt's dabei? Gehn wieder Leute? Alcest: nein!
Wirt: Der Kaiser hat was vor? Alcest: Ja, das kann möglich sein.
Wirt: In Norden, ist's nicht just? Alcest: Ich wollte nicht drauf schwören.
Wirt: Es gärt so heimlich nach. Alcest: Wir werden manches hören.
Wirt: Kein Unglück irgendwo? Alcest: Nur zur! Bald sind Sie da.
Wirt: Gab's wohl beim letzten Frost? Alcest: Erfrorne Hasen? — Ja!

Schliesslich ist noch in VII. Scene der Laune des Verliebten ein reizendes Liedchen zwischen die beiden Hälften eines Alexandriners eingeschoben, aus vier Versen, und zwar aus akatalektischen, anapästischen Tetrapodieen bestehend; der Reim ist paarweis.

Und wenn Euch der Liebste mit Eifersucht plagt,
Sich über ein Nicken, ein Lächeln beklagt,
Mit Falschheit Euch necket, von Wankelmut spricht,
Dann singet und tanzet, da hört ihr ihn nicht!

Das Liedchen passt vortrefflich zu der Situation und zu der Absicht der Egle. Es erinnert an das Leipziger Lied „Unbeständigkeit“ oder „Wechsel“ und bildet das weibliche Gegenstück dazu. Es muntert ebenso wie dieses zu neuer Liebe und neuem Frohsinn auf und hat auch denselben frohbewegten Rhythmus, den anapästischen.

So sehen wir denn, dass der junge Goethe mit ausserordentlicher Meisterschaft, Sorgfalt und Feinfühligkeit das fremde Versmass gebraucht hat. Er hat fast instinktiv und naiv die Gesetze der französischen Metrik, soweit dies unsere Sprache gestattet, beobachtet, ohne sich ihnen sklavisch zu unterwerfen, ihre Feinheiten in der Anwendung der Cäsur, der Coupes, in der Abwechslung der Accente und der Mannigfaltigkeit der Perioden unsern Nachbarn abgelauscht und vortrefflich durchgeführt. Dabei zeigt sich in den drei Stücken eine feinere Nüancierung und mit sicherem Takte wusste er die zierliche Anmut in der Laune des Verliebten, den volkstümlichen Ton der Mitschuldigen, das komische Pathos in den Scenen des Jahrmarktsfestes zu Plundersweilern auch durch die verschiedensten metrischen Mittel, wie Elisionen, Verteilung der Verse unter mehrere Personen, Enjambement, Parallelismus charakteristisch und geschickt auszudrücken. Darum sind auch seine Alexandriner so fliessend, leicht und wohlklingend. Man vergleiche nur einmal die Lessingschen mit den seinigen und man wird zugeben müssen, dass die Goetheschen die ersteren weit übertreffen. Wie viel mehr Abwechslung, Anmut und Schönheit! Das sonst im Deutschen so schwerfällige und monotone Metrum ist durch seine Behandlung ein wunderbar belebter und fein nüancierter Vers geworden. Auch darin zeigt sich das Genie!

Die Versmasze in Goethes Pandora

von

Oberlehrer Dr. E. Belling.

Die gegen Ende des Jahres 1807 begonnene und im Sommer 1808 zu einem gewissen Abschluss gebrachte Dichtung Goethe's, Pandora, gehört zu seinen geistvollsten und tiefsinnigsten Werken. Er wollte in einer freien Gestaltung der griechischen Sage seine Gedanken über das Wesen der idealen Kunst aussprechen und die aus lebendigster Erinnerung des genossenen Glückes quellende Sehnsucht nach dem Schönen und die allen Widerstreit der Leidenschaft verklärende Hoffnung der Wiederkehr des Glückes symbolisch darstellen. Während er in der früheren Dichtung, Prometheus, den Titanentrotz und die rastlos bildende Thatkraft schildert, stellt er ihm im Epimetheus der späteren Dichtung, Pandora, die sinnige, gefühlvolle Betrachtung gegenüber, welche die Vergangenheit und Zukunft mit der Gegenwart verknüpft; und er läutert und versöhnt das besonnene Streben und die gottergebene Resignation, welche zuletzt zum Besitz der idealen Schönheit führen. Beide Dichtungen sind auch in metrischer Hinsicht völlig verschieden. Der in der Sturm- und Drangperiode entstandene Prometheus ist ganz entsprechend seinem Inhalt in ganz freien Rhythmen und Accentversen geschrieben. Dagegen die Pandora, die Frucht des Herbstes seines Lebens und einer gereiften Lebens- und Kunstanschauung, ist in mannigfaltigen und wohlgelungenen Versmassen abgefasst; und wie in dieser Dichtung ein antiker Sagenstoff von den tiefsinnigen Gedanken eines grossen modernen Dichters durchdrungen ist, so durchschlingen sich antike und moderne Versmasse: Trimeter mit iambischen Fünffüsslern, choriambische Dimeter und dem Jonicus a minori sich annähernde Verse mit nicht gereimten trochäischen Tetra- und Pentapodieen in Systemform und gereimten iambischen, anapästischen und daktylischen Versen mit z. T. gleitenden Reimen. Betrachten wir bei einem Ueberblick über den Inhalt, wie meisterhaft Goethe je nach den verschiedenen Situationen und Personen diese Versmasse mit einander abwechseln lässt. Die Dichtung beginnt mit einem Monologe des Epimetheus, der über den Verlust der Jugend klagt. Für diese ernste Betrachtung hat Goethe den Trimeter gewählt, sowie überhaupt für sämtliche Monologe und Dialogpartieen des ganzen Stückes. Mit richtigem Takte hat er dies Metrum vorzugsweise für antike Stoffe gebraucht, und die besondern Eigentümlichkeiten seiner Trimeter sollen in einer späteren Abhandlung eingehender besprochen werden. Bald darauf erscheint Phileros, der Sohn des Prometheus, in leidenschaftlicher Eile, um noch vor Morgengrauen zu seiner Geliebten zu eilen. Seine Worte zeugen von jugendlicher Lebendigkeit und glühendem Liebesverlangen. Hierfür wählte Goethe den schwungvollen anapästischen Rhythmus und kürzere Verse, meist akatalektische Dimeter und Monometer, wie sie in den griechischen Komödieen und Tragödieen auch gebraucht wurden. Vgl. Rossbach und Westphal. Griech. Metrik § 16 und 17. Dies erste Lied des Phileros besteht aus zwei Systemen; das erste

enthält 4 Dimeter, 2 Monometer und 4 Dimeter, das zweite 8 Dimeter und 2 Monometer. Die Verse sind im ganzen korrekt gebildet. Zuweilen finden sich kleinere Worte von grösserem Tongehalt in der zweisilbigen Senkung z. B. V. 36 nur, ,37 wie, 40 nicht, 42 auch. Auffallender aber ist die Versbetonung in V. 43 und sinken ohnmächtig; und recht gewagt ist der Versanfang 46 Alle blinken und 47 alle láden. Sonst aber sind die Versanfänge sämtlich nur zweisilbig. Was aber diese anapästischen Systeme von den antiken ganz unterscheidet, ist der Reim, der überall paarweis ist. Unzweifelhaft aber giebt er den Versen noch einen grösseren poetischen Reiz. Empfindung, Ausdruck und Versmass sind frisch, poetisch und schwungvoll. Mit Recht bezeichnet ihn Epimetheus als einen mächtigen Hymnus, der durch die Nacht tönt. ‚Zu freieren Lüften hinaus, nur hinaus! | Wie drängen mich Mauern, wie ängstet das Haus! | Wie sollen mir Felle des Lagers genügen? | Geläng' es, ein Feuer in Träume zu wiegen? | Nicht Ruhe, nicht Rast | Den Liebenden fasst. | Was hilft es, und neiget das Haupt auch sich nieder | Und sinken ohnmächtig ermüdete Glieder, | Das Herz, es ist munter, es regt sich, es wacht, | Es lebt den lebendigsten Tag in der Nacht.' Nach einem in der Weise der antiken Stichomythieen gebildeten Dialoge zwischen Epimetheus und Phileros, in dem letzterer von ersterem vergebens gewarnt wird, giebt Phileros wieder in einem anapästischen Systeme seinem glühenden Liebesverlangen Ausdruck. Es besteht ebenfalls aus 8 meist akatalektischen Dimetern und nur die zwei ersten Zeilen haben weibliche Ausgänge: ‚Garten', ‚warten'. Die auffallende Betonung Phileros im Anfang des Verses 71 erklärt sich aus der Zusammensetzung φίλος und ἔρως, also Φιλερως, was nach der Quantität der Silben ein richtiger Anapäst ist. Sonst hat, wie früher, der erste Fuss der Zeilen nur eine einsilbige Senkung. Für die darauf folgende Betrachtung des Epimetheus, dass ein Glücklicher, wenn auch sein Glück nicht lange dauert, doch zu beneiden ist, und die Erinnerung an seine Pandora und das mit ihr genossene Liebesglück hat der Dichter wieder den Trimeter gewählt. Die Schilderung wird immer lebhafter und infolge dessen tritt an die Stelle der Trimeter ein lyrisches System von trochäischen Tetrapodieen, wie sie sich gleichfalls bei den griechischen Dichtern finden (vgl. Rossb. u. Westph. § 25). Es besteht aus vier Teilen von 7, 4, 8 und 4 Versen, reimlosen trochäischen Tetrapodieen, die akatalektisch sind bis auf die Schlusszeile jedes Theiles, die katalektisch ist. Aehnliche Systeme finden sich in Goethes Paläophron und Euterpe. „Jener Kranz, Pandorens Locken | Eingedrückt von Götterhänden, | Wie er ihre Stirn umschattet, | Ihrer Augenglut gedämpfet, | Schwebt mir noch vor Seel' und Sinnen, | Schwebt, da sie sich längst entzogen | Wie ein Sternbild über mir." Epimetheus, dessen Geist von wehmütigen Bildern erfüllt ist, entschlummert Jetzt tritt Prometheus auf und befiehlt den Schmieden, die Arbeit zu beginnen. Diese Rede ist wieder in Trimetern abgefasst. Die Schmiede öffnen ihre Höhlen und stimmen einen Gesang an zu Ehren des Feuers und dessen, der es den Menschen gebracht. Das Lied besteht aus fünf daktylischen Systemen und Strophen von 8, 13, 10, 10, 9 Dimetern, in denen bald der vierte, bald der fünfte, zuweilen auch der dritte um zwei Silben kürzer ist. Es ist ein kurzes, aber schwungvolles und energisches Metrum: „Zündet das Feuer an! | Feuer ist oben an. | Höchstes, er hat's gethan, | Der es geraubt. || Wer es entzündete, | Sich es verbündete, | Schmiedete, ründete, | Kronen dem Haupt!" Die akatalektischen Zeilen reimen unter sich und zwar in 2, 3 und 4fach gehäufter Verbindung, ebenso reimen die katalektischen Zeilen jedes Teils mit einander und verbinden dadurch die Teile zu einem festen Ganzen. Es ist eine erweiterte Form des Zwischenreims. Nur einmal ist eine Waise II_5 ‚Vieh'. Die Reime sind z. T. gleitende: entzündete, verbündete, ründete, unbeständige, lebendige, Verständige, bändige. Aehnlich ist das Lied des Euphorion im zweiten Teil des Faust gebildet, V. 5199 ff. Daktylische Dipodieen finden sich auch in den griechischen Dramen, aber wohl nur in Verbindung mit anderen grösseren Reihen (vgl. Rossb. u. Westph. § 8). Goethe hat also diese Systeme selbständig gebildet.

Wie bei den Anapästen, gestattete er sich auch bei den Daktylen mannigfache Freiheiten. Denn nicht nur Wörtchen wie v. 176 nur, 201 nicht, 210 nun und Substantiva in der Composition v. 96 Schweissbemühen, 200 Angesicht stehen in der doppelsilbigen Senkung, sondern auch selbständige Substantiva, Verba und Adverbia: v. 177 Natur, 178 Flur, 179 Spur, 189 fest, 190 lässt, 191 plackt, 192 hackt, 194 ziehn, 197 blühn, 199 Licht, 203 herein,

206 Haus, 207 hinaus, 209 gethan, 210 herein. Dabei ist zuweilen das Wort, welches die Hebung trägt, dem Sinne nach viel unbedeutender. v. 177 ff. Fliesset es vón Natur | Felsen ab dúrch die Flur, | Zieht es auf seine Spur. — Prometheus lobt die Parteilichkeit der Schmiede, da sie das Feuer über die anderen Elemente stellen und das Praktisch-Nützliche bilden. Auch für diese Rede sind wieder Trimeter verwendet. Da nahen sich Hirten, die das Eisen zur Anfertigung von Wurfspiessen und Rohrpfeifen gebrauchen. Ihre Gesänge sind strophisch und systemartig gebildet. Zunächst singt der Chor der Hirten eine 10zeilige Strophe, eine ebenso lange der erste Hirt, der zweite eine 8 und eine 9zeilige, endlich der dritte ein System von 15 Zeilen. Sie sind ebenso oder doch ähnlich gebildet und haben denselben Rhythmus wie die Gesänge der Schmiede. Die erste Strophe der Hirten und Schmiede haben eine gewisse Aehnlichkeit, nur reimen die akatalektischen Zeilen nicht mit einander; es tritt dafür bloss Assonanz ein: gemach, bedarf*). Die Strophe des ersten Hirten ist anders gebildet, die 4 ersten und letzten Zeilen sind kreuzweis gereimt, der zweite Fuss der 5. und 6. Zeile ist um eine Silbe gekürzt und der Reim paarweis: ‚Mächtige Brüder hier, | Stattet uns aus! | Reichet der Klingen mir | Schärfste heraus! || Syrinx muss leiden! | Rohr einzuschneiden, || Gebt mir die feinsten gleich, | Zart sei der Ton! | Preisend und lobend Euch | Zieh'n wir davon.' In der ersten Strophe des zweiten Hirten reimen im ersten Teil nur die Nachsätze, im zweiten reimen von den sämtlich akatalektischen Zeilen nur die erste und die vierte. ‚Hast Du wohl Weichlinge | Freundlich versorgt, | Haben noch obendrein | Sie Dir es abgeborgt. || Reich' uns des Erzes Kraft, | Spitzig, nach hinten breit, | Dass wir es schnüren fest | An unsrer Stäbe Schaft!' Noch freier gebildet ist die zweite Strophe des zweiten Hirten. Es besteht aus 6 akatalektischen Zeilen und 3 dazwischen geschobenen katalektischen. Der Reim ist, abgesehen von der Waise im ersten Vers, eine freiere Art der paar- und kreuzweisen Verbindung a a b c b e c e. ‚Dem Wolf begegnen wir, | Menschen, misswilligen; | Denn selbst die Billigen | Sehn es nicht gern, | Wenn man sich was vermisst; | Doch nah und fern | Lässt man sich ein, | Und wer kein Krieger ist, | Soll auch kein Hirte sein.' Das System des dritten Hirten besteht aus 11 akatalektischen Zeilen, die kreuzweis und paarweis gereimt, z. T. reimlos sind, und aus einer Periode von 4 kreuzweis gereimten Zeilen mit katalektischem Nachsatz (Wer will ein Hirte sein — Hören den Klang). So herrscht bei gleichen Elementen infolge der mannigfaltigen Verbindung derselben und der verschiedenen Reimung eine grosse Abwechselung in dieser ganzen lyrischen Partie. Auch hier zeigen sich in der Bildung der Daktylen dieselben Eigentümlichkeiten, wie in den Liedern der Schmiede. Nicht bloss Worte von geringerer Bedeutung stehen in doppelsilbiger Senkung, wie 245 was, sondern auch Substantiva, Verba, Adjektiva und Adverbia. 240 hinauf, 241 Lauf, 242 beblüht, 243 zieht, 246 Nass, 248 stumm, 250 hier, 256 gleich, 262 obendrein, 263 abgeborgt, 264 Kraft, 265 breit, 266 fest, 267 Schaft, 272 vermisst, 279 Schein, 280 Blatt, 281 Baum, 282 Moor, 285 Rohr, 286 gespitzt, 287 angeschlitzt, 288 Menschensang, 290 breit. Zweimal tritt innerhalb der Zeile statt des Daktylus der Trochäus ein. 278 Lange Zeit er hat, 280 Blas' er auf dem Blatt, zugleich mit Auftakt, 268 Dem Wolf begegnen wir. In Vers 283 muss statt Schmiedegesell des Rhythmus wegen Schmiedgesell gelesen werden, oder man muss annehmen, dass Goethe von dem Schema bewusst oder unbewust abgewichen ist und sich Freiheiten gestattet hat. — Nachdem die Hirten fortgezogen sind, ermahnt Prometheus, da er die Zukunft voraussieht, die Schmiede, alles andere bei Seite zu lassen und nur Waffen zu schmieden, den Epimetheus aber lässt er ruhig weiter schlummern. Auch diese Rede ist wieder in Trimetern geschrieben. Die Schmiede ziehen, einige Zeilen ihres Liedes singend, fort und damit rundet sich diese Scenenreihe sehr schön ab. Nun erscheint dem im Halbschlaf daliegenden Epimetheus seine Tochter Elpore mit dem Morgenstern auf dem Haupt. Er redet sie, noch halb im Traume, an und erkennt sie auch bei zunehmendem Bewusstsein, aber aufgefordert, näher zu treten, wird sie ihm wieder fremd. Sie verheisst ihm Pandorens Wiederkehr. Goethe hat für dieses Gespräch nicht die antiken Trimeter, sondern moderne iambische Fünffüssler gewählt. Warum das? Ich glaube, für diese

*) I Str. Schm. a a a b c c c b. I Str. H. a a b b c d d e e c.

schlanke, holde, niedliche Gestalt, Elpore, und für die ganze traumartige, schnell vorübergehende Scene erschien ihm der sechsfüssige Trimeter zu lang und schwer. Wie behend und leicht sind im Vergleich zu diesem mächtigen Metrum die kürzeren, hier vorwiegend stumpf ausgehenden, also meist nur 10 Silben enthaltenden Fünffüssler und wie schön passen sie zu der leichten, flüchtigen Erscheinung. Dadurch, dass Goethe das Enjambement und grosse Perioden vermied, jeder Vers beinahe ein kleines Ganzes bildet, Vers mit Vers, ja öfters halbe Verse schnell mit einander abwechseln, wird der Eindruck des Flüchtigen noch erhöht. Besonders, da beide Versmasse, nur durch wenige Zeilen des Gesanges der Schmiede geschieden, schnell auf einander folgen, wird der Gegensatz derselben dem Leser und noch mehr dem Hörer sofort klar. Man vergleiche nur einmal den Schluss der Rede des Prometheus mit den Worten des Epimetheus im Anfang der folgenden Scene. *Prom.*: ‚Du aber, einz'ger Mitgebor'ner, ruhst du hier, | Nachtwandler, Sorgenvoller, Schwerbedenklicher? | Du dauerst mich, und doch belob' ich dein Geschick. | Zu dulden ist, sei's thätig oder leidend auch. *Epim.*: Ich seh' Gestirne kommen, dicht gedrängt, | *Ein* Stern für viele, herrlich glänzet er. | Was steiget hinter ihm so hold empor? | Welch' liebes Haupt bekrönt, beleuchtet er? | Nicht unbekannt bewegt sie sich herauf, | Die schlanke, holde, niedliche Gestalt. | Bist du's, Elpore?‘ Von dem noch nicht völlig erwachten Epimetheus wendet sich Elpore in der Art der Parabase der altgriechischen Komödie zu den Zuschauern und in heiterer, fast humoristischer Rede spricht sie von ihrer Bereitwilligkeit, den Menschen etwas Liebes zu sagen, wenn sie auch die gewöhnlichen Wünsche derselben ablehnen müsse, so möge sich nur der Liebende an sie wenden, wobei das einschmeichelnde Wesen der Hoffnung vorzüglich geschildert ist. Hierzu passt das Metrum vortrefflich. Wie in dem Vorspiel 1807 zur Schilderung des heiteren Friedens und seiner beglückenden Gaben, so hat Goethe hier zur Darstellung der das Menschenherz beglückenden Hoffnung, der Elpore, die kurzen, behenden, zuletzt in dem Zwiegespräch recht munter und heiter klingenden trochäischen Vierfüssler gebraucht. Man lese nur den Schluss: ‚Stille wird's, doch hör' ich deutlich — | Leis' ist mein Gehör — ein seufzend | Lispeln. Still! Ein lispelnd Seufzen! | O, das ist der Liebe Ton. | Wende dich zu mir, Geliebter! | Schau in mir der Süssen, Treuen | Wonnevolles Ebenbild! | Frage mich, wie du sie fragest, | Wenn sie vor dir steht und lächelt, | Und die sonst geschlossne Lippe | Dir bekennen mag und darf! | „Wird sie lieben?“ Ja! „Und mich?“ Ja! | „Mein sein?“ Ja! | „Und bleiben?“ Ja doch! | „Werden wir uns wiederfinden?“ | Ja gewiss! „Treu wiederfinden? | Nimmer scheiden?“ Ja doch, ja! | Ja doch, ja!‘ — Die ganze Rede der Elpore ist aus 8 grösseren und kleineren Systemen zusammengesetzt, deren Teile aus akatalektischen trochäischen Vierfüsslern bestehen, die jedes Mal durch eine katalektische Zeile und zuletzt noch durch eine katalektische Dipodie abgeschlossen ist.

Aehnliche Vers- und Systembildungen finden sich in der Skolienpoesie der Griechen, z. B. des Timokreon; vgl. Rossbach u. Westph. § 24. In dem Augenblicke, wo Epimetheus erwacht, hört er ein Angstgeschrei und erkennt die Stimme seiner Tochter Epimeleia. Diese stürzt, verfolgt von Phileros, über die Umzäunung, und Epimetheus bedeckt sie mit seinem Gewande, aber Phileros verwundet sie durch dasselbe mit dem Beile. Da erscheint Prometheus, thut dem Rasenden Einhalt und gebietet ihm, wenn er seine That nicht bereue, sich vom Felsen ins Meer zu stürzen. Für diese dramatischen Vorgänge hat Goethe den Trimeter gebraucht. Phileros sucht sich mit der Allgewalt der Liebe zu entschuldigen und eilt davon, um sich den Tod zu geben. Für seine leidenschaftlichen Klagen und seine glühenden Empfindungen sind wieder anapästische Dimeter gebraucht, die zweimal weiblich endigen. 455, 56 hangen, umfangen. Der Reim ist paarweis. „So glaubest du, Vater, nun sei es gethan? | Mit starrer Gesetzlichkeit stürmst du mich an | Und achtest für nichts die unendliche Macht, | Die mich, den Glücksel'gen, in's Elend gebracht, u. s. w.“ Auch hier finden sich in doppelsilbiger Senkung nicht bloss Worte, wie: 449 nun, 453 hier, 457 was, 461 wer, 478 was, 483 welch', 484 wer, was, 488 nichts, sondern auch Composita, wie 452 den Glücksel'gen, 460 Dritten vielleicht, 482 Wahnsinn mir sein, 483 Wahnsinn zum Sinne, und tieftonige Endung, 450 Gesetzlichkeit an. Dazu kommt noch Verschiebung des Wortaccentes, 467 eindringender. — Für die wehmütig-ernste Erzählung der Epimeleia, dass sie früh die Gartenpforte aufgelassen, um Phileros zu empfangen, ein Hirte aber hineingeschlichen sei, den in dem Augenblicke, wo er sie umfasste, der hinzutretende Phileros getödtet habe und dann auf sie mit dem Beile eingedrungen sei, und für ihre Klage um den Verlust ‚wohlerworbener Liebe‘ hat der Dichter die ernsten, nicht gereimten trochäischen Fünffüssler gewählt. Alle diese Verse sind akatalektisch. Dieser beständige weibliche Ausgang und der Mangel an einer bestimmten Cäsur und Katalexis, der keinen Ruhepunkt gewährt, giebt dem Rhythmus zugleich etwas Weibliches und Ruheloses, und deshalb entspricht er auch dem wehmütigen Inhalte und der immer wiederkehrenden Klage, dass alles unendlich sei, endlich nur des Menschen Glück: „Einig, unverrückt, zusammen wandernd, | Leuchten ewig sie herab, die Sterne; | Mondlicht überglänzet alle Höhen, | Und im Laube rauschet Windesfächeln, | Und im Fächeln atmet Philomele, | Atmet froh mit ihr der junge Busen, | Aufgeweckt vom holden Frühlingstraume. | Ach, warum, ihr Götter, ist unendlich | Alles, alles, endlich unser Glück nur?“ Auch in der antiken Metrik giebt es trochäische Tetrapodieen (vgl. Rossb. u. Westph. § 25); aber die in dieser Art zusammengesetzten Systeme sind ganz modern und erinnern an die serbischen Trochäen, die ganz das schwermütige und eintönige Gepräge haben. Goethe hat sie schon im Vorspiel 1807 gebraucht. Als Epimeleia weinend fortgegangen, eröffnet Epimetheus dem Prometheus, dass sie seine und der Pandora Tochter sei, was er ihm bisher verschwiegen. Diese Erklärung veranlasst ihn, die hohe Schönheit der Pandora zu preisen und bei dieser Erinnerung wird er so von seinem Gefühle überwältigt, dass er ganz die Gegenwart vergisst und einen schwungvollen Hymnus auf die ideale Schönheit anstimmt. Während das ruhige Zwiegespräch der Brüder in Trimetern abgefasst ist, wobei sich Parallelismus und Stichomythie zeigt, hat Goethe für den Ausdruck des leidenschaftlichen und zugleich frohen Gefühls den anapästischen Rhythmus gewählt. Jedoch sind diese Verse etwas anders gebildet, als die Verse des Phileros. Es sind nicht Systeme wie dort, sondern 4 Strophen, die aus je 6 Zeilen bestehen; sie reimen auch hier paarweis, jedoch gehen die 4 letzten Verse jeder Strophe auf denselben Reim aus; während in dem ersten Phileros-Liede auch anapästische Monometer ein- und angefügt sind, enthalten hier alle Zeilen nur Dimeter und zwar gehen die beiden ersten jeder Strophe weiblich, die andern männlich aus. Durch die strophische Composition, die besondere Art der Reimung, die Gleichmässigkeit der Zeilen drückt der Dichter, entsprechend dem mehr reflektierten Inhalte dieses Hymnus, auch metrisch die gesammeltere Stimmung und klarere Einsicht des gereifteren Mannes aus, im Gegensatz zu dem unmittelbaren Gefühlsausbruch des Jünglings. ‚Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden! | Die Schönheit besass ich, sie hat mich gebunden, | Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an. | Sie erkannt' ich, sie ergriff ich, da war es gethan! | Wie Nebel zerstiebte trübsinniger Wahn, | Sie zog mich zur Erd' ab, zum Himmel hinan.‘ In der Bildung der Anapästen zeigen sich die schon früher beobachteten Eigentümlichkeiten. Tieftonige Silben stehen in der doppelsilbigen Senkung. $1,_{1}$ Seligkeit Fülle, $1,_{2}$ Schönheit besass, $1,_{3}$ Frühlingsgefolge, $3,_{6}$ Reichtum und Weisheit und alles; ferner einsilbige Worte von etwas grösserem Tongehalt, wie $2,_{4}$ sie schon recht, $2,_{6}$ schon ihr Knecht; oder in der Composition $1._{5}$ zerstiebte trübsinniger; auch Verba und Adjektiva: $1,_{3}$ Im Frühlingsgefolge trat herrlich, $3,_{2}$ hohes Ansehn, $3,_{4}$ dir, gleich hält, $3,_{5}$ thun, sie treibt. Der sonst einsilbige Auftakt ist auch hier einmal zweisilbig: $4,_{6}$ mir erschien. Dagegen ist wohl Synalöphe anzunehmen im Anfang von V. $1,_{4}$ und in dem gleich darauf folgenden Fusse: Sie erkannt' ich, sie ergriff ich. In $3,_{6}$ ist die dritte Senkung wohl durch Synäresis, also: alles in'n Kauf, statt alles in den Kauf, und in $4,_{2}$ schreitet auf Gefilden durch Synkope, also: schreitet auf G'filden, zu beseitigen. Jedoch erscheint mir auch die Annahme zulässig, dass sich Goethe hier, wie auch sonst, die Freiheit dreisilbiger Senkung gestattete, was um so weniger auffällt, als die in der Senkung stehenden Silben wenig betont sind. — Darauf erzählt Epimetheus dem Prometheus, wie Pandora von ihm schied und eine der Töchter, Epimeleia, sich ihm, die andere, Elpore, sich der Mutter angeschlossen habe. Auf die Frage des Prometheus, ob er von der zweitenbisher nichts gehört habe, teilt er ihm weiter mit, dass sie ihm zuweilen, wie wir bereits gesehen, als Morgentraum erscheine und ihm die Wiederkehr der Pandora verheisse. Er versinkt wieder in tiefes Sinnen über die Vergangenheit und, daraus von Prometheus geweckt, bricht er in Klagen aus über sein geschwundenes, ihn sehnsuchtsvoll nachziehendes Liebesglück:

‚Wer von der Schönen zu scheiden verdammet ist, | Fliehe mit abgewendetem Blick! | Wie er, sie schauend, im Tiefsten entflammt ist, | Zieht sie, ach, reisst sie ihn ewig zurück.‘ Der Dichter hat für dieses Lied den daktylischen Rhythmus gewählt. Denn während der anapästische für frohe Gefühle oder eine leidenschaftliche Bewegung sich eignet, ist der daktylische zwar auch schwungvoll, aber doch ernster und würdevoller, passt also hier besser für den ernsten Mann. Die Strophen bestehen aus daktylischen Tetrametern, von denen die erste und dritte Zeile um je eine, die zweite und vierte um je zwei Silben gekürzt sind. Der Reim ist kreuzweis. Auch hier stehen tieftonige Endungen in doppelsilbiger Senkung, 2,4 Verzweiflung zerrinnt und Worte von etwas grösserem Tongehalt, wie: 3,1 dann, 3,3 noch, ferner Composita, wie 4,1 Empfindet selbander, 4,3 Wetterstrahl. — Auf die Frage des Prometheus, ob das ein Glück zu nennen ist, was den Menschen quält, antwortet gleichfalls in Trimetern Epimetheus, dass trostlos zu sein, Liebenden der schönste Trost sei, und bereits ruhiger geworden, drückt er in einem sanften, wehmütigen Liede seine tiefe Sehnsucht nach der entschwundenen Geliebten aus, deren Bild vor ihm schwebt und schwankt, das aber, wenn er es fassen wolle, „flüchtig entschwebt, fliesst und zerrinnt“. Für diese zarte, innige Sehnsucht, für dieses Schwanken und Schweben, Steigen und Sinken der Empfindung hat Goethe den choriambischen Rhythmus gebraucht, der hierzu auch schon im Altertum benutzt wurde, z. B. in der III. und IV. asklepiadischen Strophe und in manchen Chorliedern des Sophokles (vgl. Rossb. u. Westph. § 54,4). Das Lied des Epimetheus besteht aus 6 Strophen, jede Strophe aus 4 Zeilen, deren jede ein choriambischer Dimeter ist mit der Cäsur in der Mitte: „Mühend versenkt ängstlich der Sinn | Sich in die Nacht, suchet umsonst | Nach der Gestalt. Ach, wie so klar | Stand sie am Tag sonst vor dem Blick!‘ — Den weinenden Bruder tröstet Prometheus. Bald jedoch macht er ihn auf einen Feuerschein am Himmel aufmerksam. Er rührt von den Wäldern und Wohnungen des Epimetheus her, welche die ergrimmten Hirten aus Rache wegen der Ermordung ihres Genossen angezündet haben. Für den Dialog der Brüder sind wieder die Trimeter gebraucht. Bald darauf stürzt Epimeleia herbei und ruft um Hilfe für die Angegriffenen; sie selbst will, um ihre Schuld zu sühnen, während Phileros sich ins Meer stürzt, den Tod in den Flammen suchen. Epimetheus rafft sich auf, um sie zu retten, Prometheus dagegen ruft die Krieger herbei, für die er in kluger Voraussicht von den Schmieden die Waffen hat anfertigen lassen. Diese Scene ist in 8 Systemen von 8, 6, 6, 11, 11, 11, 7, 7 Jonici a minori geschrieben. Dieser Rhythmus findet sich sowohl in der antiken Lyrik z. B. bei Horaz III,12, als auch bei den griechischen Dramatikern, z. B. in Eurip. Bacch. V. 519 ff. (vgl. Rossb. u. Westph. § 37 und 38). Goethe hat ihn, wie vor ihm die antiken Dichter, hier zum Ausdruck weibischer Klage und Angst und ferner zur Schilderung feindlicher Verwüstung und eiliger Hilfe gebraucht. Er suchte seine Verse möglichst den antiken anzunähern. Jonici a minori aber lassen sich im Deutschen nur nachbilden, wenn man für die beiden Kürzen tonlose Silben, für die erste Länge eine die Hebung tragende und für die zweite eine tieftonige Silbe verwendet. Dies lässt sich nun freilich sehr schwer durchführen, deshalb hat Goethe in die zweisilbige Senkung, wie wir dies bereits wiederholentlich in seinen Hexametern und Anapästen beobachten konnten, auch zuweilen Wörter von grösserem Tongehalt, Adjektiva, Substantiva und Verba gesetzt, z. B. 849 mächt’ge, 851 siedet, 861 Auge, 862 Braue, 871 Lieb, 874 rasend, 882 zorn’gen, 892 strebend, 899 wilder. Umgekehrt steht statt der letzten tieftonigen Silbe zuweilen eine tonlose, wie ja auch in den antiken Jonici statt der letzten Länge eine Kürze hin und wieder eintritt (Eques ipso melior Bellerophonte) z. B. 875 rett’ ich, 877 wehr’ ich. Sonst aber ist die Nachbildung gelungen: ‚Meinen Angstruf, | Um mich selbst nicht — | Ich bedarf’s nicht — | Aber hört ihn! | Jenen dort helft, | Die zu Grund’ geh’n; | Denn zu Grund’ ging | Ich vorlängst schon. || Als er tot lag, | Jener Hirt, stürzt’ | Auch mein Glück hin; | Nun die Rach’ rast, | Zum Verderb strömt | Sein Geschlecht her. ||’ — Die Krieger erklären sich zum Kampf bereit. Für ihr Lied hat Goethe iambische Dipodieen gebraucht und der kurze zweifüssige Vers ahmt recht geschickt den Marschschritt nach. Die 6 zweiteiligen Strophen bestehen aus je 8 Zeilen, von denen immer je zwei, wie dies die Schlussstrophe des Prometheus beweist, zu einer rhythmischen Reihe zusammenzufassen sind; der Reim ist kreuzweis. Chor der Krieger: „Der Ruf des Herrn, | Des Vaters, tönt; || Wir folgen gern, | Wir sind’s gewöhnt. || Geboren sind | Wir all’ zum Streit || Wie Schall und Wind, | Zum Weg bereit“. Prometheus: „Verleihet gleich | So Schad’ als Nutz! || Hier weih’ ich Euch | Zu Schutz und Trutz. || Auf, rasch Vergnügte, Schnelles Strichs! || Der barsch Besiegte, Habe sich’s!“.) In den letzten Versen fehlt die Cäsur und die Verszeilen greifen in einander über. Solche akatalektische iambische Dimeter finden sich auch in antiken Dramen, z. B. in Aristophanes’ Fröschen V. 384 ff. (vgl. Rossb. u. Westph. § 29). Denselben Chor hat Goethe in des Epimenides Erwachen wieder gebraucht. — Prometheus bleibt allein zurück und schildert in Trimetern, wie seine Krieger siegen, das Feuer erlischt und aus dem Meere die Eos aufsteigt. Diese, am Himmel schwebend, sieht Phileros, der sich ins Meer gestürzt hat, mit den Wellen ringen und ruft den Fischern zu, sie möchten ihm zu Hilfe kommen. Auch Prometheus eilt herbei und will selbst helfen; wird aber von der Göttin zurückgehalten, denn nicht des Prometheus Klugheit, sondern der Götter Wille und sein eigenes Streben würden ihn retten. Dies geschieht. Die Fischer umringen und Delphine heben ihn auf ihren Rücken empor. Das Ufer belebt sich, Winzer und Kelterer kommen herbei und ein Greis reicht ihm, als er das Ufer betritt, in einer schönen Schale einen Labetrunk. Um die herrlichen Glieder ein Pantherfell geschlungen, schreitet er unter allgemeinem Jubel wie ein Gott daher, und des Tages hohe Feier, allgemeines Fest beginnt. — Für die Bemerkungen des Prometheus sind Trimeter gewählt. Die Aufforderungen und Ermunterungen der Eos und ihre wunderbar-schöne Schilderung der glücklichen und frohen Rettung des Phileros sind in trochäischen Systemen und zwar, wie wir es bereits mehrmals bei der Darstellung fröhlicher Ereignisse und heiterer Empfindungen gesehen, in den kürzeren trochäischen, akatalektischen Dimetern abgefasst. Jedes System ist mit einem katalektischen Verse geschlossen. Am Ende dieser katalektischen Zeilen fällt zuweilen die Hebung auf eine tonlose Silbe, wie dies am Ende des Verses auch sonst öfters vorkommt, z. B. 984 stürzeté, 1031 Aehnlichén. Einmal ist solch ein katalektischer Vers auch mitten in das System eingeschoben: 1027 Er ein Amadyomen. Durch die Katalexis tritt aber der Vers und auch das letzte Wort, wie es der Dichter beabsichtigt hat, mehr hervor. Auffallend ist die Verschiebung des Wortaccentes: 1025 Freundliches Meerwúnder schreitend. Sonst aber sind die Verse sehr schön und fliessend: „Jugendröte, Tagesblüte | Bring’ ich schöner heut als jemals | Aus den unerforschten Tiefen | Des Oceanos herüber. | Hurtiger entschüttelt heute | Mir den Schlaf, die ihr des Meeres | Felsumsteilte Bucht bewohnet, | Ernste Fischer! Frisch vom Lager! | Euer Werkzeug nehmt zur Hand!“ — Prometheus frägt in Trimetern, welche Feste die Göttin verkündige. Er liebe sie nicht; denn, des echten Mannes Feier ist die That. Aber Eos entgegnet, sie erkenne das „Geschick des Tages“. Sie sieht Epimeleia auf der andern Seite aus den Flammen kommen, mit dem Geliebten sich vereinigen und darauf reiche, nie geahnte Gaben sich herniedér senkèn. Dem Prometheus ist damit wenig gedient; die Erde und die Menschen seien mit genug Gaben ausgestattet, wenn diese nur immer verständig benutzt würden. Aber Eos entgegnet: ‚Was zu wünschen ist, Ihr unten fühlt es; | Was zu geben sei, Die wissen’s droben. | Gross beginnet Ihr Titanen; aber leiten | Zu dem ewig Guten, ewig Schönen, | Ist der Götter Werk, die lasst gewähren!‘ — Für diese grossartige Schlussscene, die eine so segensreiche Zukunft enthüllt und mit einem erhabenen Schlussworte auf das Walten der allweisen Götter hinweist, hat Goethe, wie für die Rede der Majestät in dem Festspiel 1807, die längeren und darum würdevolleren und ernsten trochäischen akatalektischen Fünffüssler gebraucht. — Die weitere Ausführung der Dichtung hat Goethe leider unterlassen. Sie wäre inhaltlich wie metrisch sehr interessant geworden. Denn, wie aus dem Schema der Fortsetzung hervorgeht, wollte er noch andere antike Metra, wie den Ithyphallicus, den er ausdrücklich anführt, darin nachbilden. Aber schon der erste Teil ist für uns höchst wichtig. Goethe hat darin versucht, mit den Griechen zu wetteifern, und sich bemüht, die verschiedensten griechischen Rhythmengeschlechter, iambische, trochäische, daktylische, anapästische, choriambische Verse und Jonici a minori nachzuahmen. Es ist ihm dies im ganzen wohl gelungen. Aber freilich ist die griechische Metrik bedeutend vielgestaltiger, als die deutsche. Jedoch in dem Formenreichtum des trochäischen Rhythmus hat sie Goethe übertroffen, wie dies schon Westphal in seiner deutschen Metrik S. 114 bezeugt.



